



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Mendoza Bernal, María Cristina. *La coreografía: Graciela Henríquez cuerpo / movimiento / pensamiento*, México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2010.
ISBN: 9786077622857

Descriptorios temáticos (palabras clave): Graciela Henríquez (1932), coreografía, danza moderna mexicana, crítica dancística, choreography, modern Mexican dance, dance criticism.

María Cristina Mendoza Bernal

La coreografía: Graciela Henríquez
cuerpo / movimiento / pensamiento



**La coreografía: Graciela Henríquez
cuerpo / movimiento / pensamiento**

María Cristina Mendoza Bernal

La coreografía: Graciela Henríquez cuerpo / movimiento / pensamiento

Diseño de la colección
Coordinación de Publicaciones del INBAL

Director de arte
Enrique Hernández Nava

Formación
Daniel García Rivera

Portada
Pablo Ramírez Reyes

Corrección
Beatriz Torres Sánchez

La coreografía: Graciela Henríquez
cuerpo / movimiento / pensamiento

© María Cristina Mendoza Bernal

Primera edición: 2010

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-7622-85-7

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Agradecimientos

Cualquier creación es un esfuerzo colectivo. En el caso presente, esta investigación ha sido avalada por instituciones y personas a las cuales agradezco los apoyos tangibles e intangibles de ellas recibidos.

En especial, quisiera mencionar a Elizabeth Cámara, directora del CENIDI-DANZA, y a Lourdes Fernández, coordinadora de investigación del mismo Centro, por su apoyo a esta publicación; a mi colega en investigación Anadel Lynton, por sus valiosas sugerencias; asimismo, a todos mis compañeros de trabajo; a mis mentores de la Maestría en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, en específico a Karen Cordero Reiman, quien leyó el texto y me hizo observaciones importantes; a Clarisa Falcón, quien me asesoró y acompañó en el proceso de análisis coreográfico; a todos aquellos lectores y correctores, entre ellos, Raúl García y Berenice Aguirre, quienes invirtieron su tiempo y experiencia para mejorar mi texto; a Alejandro Reyes, por la digitalización de las fotografías; a Elisa Lipkau y al Ballet Independiente, por facilitarme varias de las imágenes incluidas en este libro.

Finalmente, agradezco a Graciela Henríquez su ejemplo de entrega y amor al conocimiento y al trabajo.

*A mis padres, por su legado híbrido
entre la ciencia y el arte;
a mi pequeña familia,
sustento afectivo
y principal motor de mi existencia;
a mis hermanas,
por los buenos recuerdos...*

Índice

Agradecimientos.....	7
Abreviaturas.....	13
Un momento de subjetividad.....	15
Introducción.....	19
Capítulo 1 Las inquietudes creativas de Graciela Henríquez.....	35
Capítulo 2 Graciela, cuerpo que se abre a la creación.....	49
Capítulo 3 En busca de una expresión propia.....	79
Capítulo 4 La cultura popular latinoamericana, expresión estética.....	117
Capítulo 5 En las fronteras de la danza.....	151
Capítulo 6 Análisis de la obra Oraciones.....	177
Fuentes de información.....	219

Bibliografía	
Artículos periodísticos, documentos y programas de mano.	221
Artículos sin referencia de autor.	225
Páginas web y entrevistas.	227
Tabla de análisis coreográfico de la obra <i>Oraciones</i>	229

Abreviaturas

ADM:	Academia de la Danza Mexicana
AFS:	Archivo Farahilda Sevilla
AGH:	Archivo Graciela Henríquez
AGN:	Archivo General de la Nación
AHG:	Archivo Herminia Grootenboer
ARFC:	Archivo Raúl Flores Canelo
BC70:	Ballet Clásico 70
BCM:	Ballet Clásico de México
BCo.:	Ballet Contemporáneo
BFM:	Ballet Folklórico de México
BI:	Ballet Independiente
BM:	Ballet Mexicano
BNA:	Biblioteca Nacional de las Artes
BNC:	Ballet Nacional de Cuba
BNM:	Ballet Nacional de México
BNV:	Ballet Nacional de Venezuela
BP :	Ballet Popular
BPSLP:	Ballet Provincial de San Luis Potosí
CENIDI-DANZA:	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón
CENIDIM:	Centro Nacional de Investigación e Información Musical
CEPAL:	Comisión Económica para América Latina y el Caribe
CND:	Compañía Nacional de Danza
CONAC:	Consejo Nacional de Cultura (Venezuela)

CONACURT:	Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores
ENAH:	Escuela Nacional de Antropología e Historia
END:	Escuela Nacional de Danza
EZLN:	Ejército Zapatista de Liberación Nacional
FIC:	Festival Internacional Cervantino
FMI:	Fondo Monetario Internacional
FONADAN:	Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular
FONAPAS:	Fondo Nacional para Actividades Sociales
GATT:	General Agreement on Trade and Taxes
HG:	[Expediente] Herminia Grootenboer
INBA:	Instituto Nacional de Bellas Artes
INCIBA:	Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes
IPN:	Instituto Politécnico Nacional
NTD:	Nuevo Teatro de Danza
Opic:	Organismo de Promoción Nacional de Cultura
PBA:	Palacio de Bellas Artes
PRI:	Partido Revolucionario Institucional
SEDUE:	Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología
SHCP:	Secretaría de Hacienda y Crédito Público
TB:	Teatro del Bosque
TBA:	Teatro de Bellas Artes
TBFM:	Teatro del Ballet Folklórico de México
TDD:	Teatro de la Danza
UAM:	Universidad Autónoma Metropolitana
UIA:	Universidad Iberoamericana
UNAM:	Universidad Nacional Autónoma de México

Un momento de subjetividad

Platicar con Graciela Henríquez es un privilegio. Aunque *platicar* es sólo un decir, ya que cuando empieza a conversar, difícilmente le queda a uno espacio para intervenir. Su plática corre como una madeja que se tira al piso y se va desenredando sola, apresurada y nerviosamente. No obstante, escucharla es una delicia, no sólo por su acento de extranjera que, a pesar de tanto tiempo de naturalizada mexicana, no ha podido dejar a un lado.¹ Su voz es melodiosa: canta cuando habla; entona y encadena las frases en un ritmo hipnótico que se complementa con una experiencia de vida rica, intensa, sin afeites.²



Graciela Henríquez, 1962. Foto: Luis Fandiño AGH.

No me sorprende que el uso de la voz sea una de las características de su estilo coreográfico. La voz te atrapa en su espacio/tiempo, en su calidez maternal, o te despierta abruptamente

¹ Graciela se naturalizó mexicana siete años después de haberse casado con Fernando Lipkau Echeverría en 1966, información que consta en la "Declaratoria de nacionalidad mexicana por naturalización, núm. 2284", expedida por la Secretaría de Relaciones Exteriores el 19 de julio de 1973.

² La entrevista es una negociación interpersonal de lo que se considera importante o significativo dentro de un universo de vida aparentemente continuo. Los momentos seleccionados y sobresignificados a través del diálogo son los que le otorgan un sentido real para quien los vive y para quien los escucha.

con sus tonos de angustia y desesperación. Voz que se convierte en grito de ayuda, de autocompasión; llanto, gemido placentero; voz travesti, voz de artista que juega, indaga y trata de llegar al límite mismo de la existencia.

Graciela tiene la astucia de una pantera; sin *pelos en la lengua*. A veces te sientes regañado —aunque ésta no sea la intención— cuando tratas de desviar la cascada de su discurso. Se caracteriza por su inquietud vital.³ Cuestiona constantemente pensamientos y acciones. No se deja intimidar y defiende su búsqueda conceptual con base en un profundo razonamiento que la hace parecer indecisa al ser consciente de la multicausalidad de los fenómenos y tener que escudriñar en su interior en busca de una explicación que la satisfaga.

A pesar de su gusto por el raciocinio, es un ser altamente pasional, emotivo, capaz de dejarse llevar por cualidades distintas de la contención de la razón pura. Saltan en su plática momentos propios de las personas que han atravesado por un proceso psicoanalítico, donde el hablar descubre para sí y para el interlocutor huecos, pliegues, ondas por los que el otro no ha transitado.

Ambas hemos sido compañeras de varios destinos. Primero, en los salones de danza y en los escenarios, bailarinas; miembros del Ballet Independiente (BI), aunque en distintos momentos (ella al inicio de la carrera de Raúl Flores, *Canelo*, director del BI, y yo, casi al término de la misma). Como integrantes de grupos independientes, nos movimos en un medio difícil, tratando de abrir camino a nuestras propuestas creativas. Después coincidimos en el medio académico, acogidas por una institución modelo por su libertad de pensamiento y calidez: la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH),⁴ y, en diferentes momentos, en la Universidad Iberoamericana (UIA). Es sorprendente el ánimo de Graciela para aprender cosas nuevas, para participar y tratar de explicar y explicarse las relaciones que involucran ese enfrentamiento apasionante entre *yo/otro, yo/los otros*.

³ Las palabras de Graciela que apoyan este segmento fueron extraídas de una entrevista inédita con la revista *Joven Danzarina Venezolana*, realizada desde Venezuela en el año 2004. AGH.

⁴ Graciela Henríquez se doctoró en Antropología, en 2009, con la tesis *Los años sesenta en la vida de el [sic] general Zuazua*, México, D.F., SEP, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 434 pp.

Sin miedo, ha llevado la reflexión académica a la práctica dancística, como lo demuestran muchos de sus trabajos.

Ella ha sido, me imagino, inmensamente feliz. Ha gozado todas y cada una de las etapas de su vida y se ha atrevido a intentar lo que muchas otras mujeres no, por considerarlo *demasiado loco*. Se casó en dos ocasiones y tuvo dos hijos que ha sabido hacer crecer en un ambiente rico tanto intelectual como artísticamente. Me sorprende que enamore a sus descendientes al grado de involucrarlos en sus proyectos. Sigue aprendiendo día a día, y aún tiene tiempo para reunirse con amistades del pasado. Diría yo que ha vivido apasionadamente una vida que, si bien no ha sido fácil, la ha sabido equilibrar.

En 2006 le llegó un importante reconocimiento a su labor artística en México: el Premio José Limón. Fue necesaria una apertura conceptual para valorar una trayectoria de ruptura que se atrevió a despreciar las técnicas dancísticas hegemónicas en un momento en el que se hacían grandes esfuerzos por elevar su nivel; que se alejó de la narración tradicional; que recuperó la tendencia popular; que se preocupó por lo femenino y lo *otro* desde una mirada antropológica, y que se desterró del ambiente institucional para experimentar con organizaciones grupales y llevar a escena propuestas que desafiaban el *statu quo* de la danza.

Graciela cabe en la definición del *ser nómada*, y no sólo por su decisión de cambiar de tierra y nacionalidad. Aunque, más que nómada, es equilibrista. Se mantiene en los límites; es escurridiza y visionaria. Mujer-bruja –como la considera su hija–, ha obtenido lo que ha querido, aun a pesar –¿o quizá por ello?– de colocarse en la frontera, locación incierta que caracteriza su creación y que la convierte en una propuesta difícil de ser aprehendida por la razón o la estética complaciente, no así por el sentimiento.

Este escrito señala a Graciela Henríquez como una artista importante dentro de la historia dancística mexicana y latinoamericana, reconocida en Venezuela, Costa Rica y Cuba. Cabría aclarar que, al igual que ella, muchos bailarines y coreógrafos se encuentran en espera de que sus contribuciones sirvan de reflexión para la historia de la danza mexicana. El esfuerzo de los interesados no es suficiente para cubrir a tantos seres comprometidos con un arte de difícil aprehensión.

Quizá así deban ser las cosas en el campo efímero de la danza...

Introducción

La filosofía no es un asunto meramente teórico, sino un asunto teórico-práctico: la filosofía –el pensamiento– ha de hacerse historia para cumplir su sentido, para reconciliar el derecho pendiente a la felicidad de sus víctimas.¹

Delimitación teórica

Las rupturas de época son opacas, sobre todo cuando se reconocen la complejidad de los hechos históricos y la inevitable mirada –parcial y sesgada– de todos aquellos que de una manera u otra nos dedicamos a abordarlas con la finalidad de otorgarles un sentido. Por tanto, señalar rupturas, darles nombre, así como pretender unidad y congruencia total en una categoría de estudio, resulta un tanto ambicioso.² Esta conciencia de la indeterminación

¹ Palabras de Juan José Sánchez, tomadas de la introducción al texto de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, 8ª ed., Madrid, Ed. Trotta, 2006.

² En consideración de Walter Benjamin, la historia no es teleológica; por lo tanto, su temporalidad dista de ser cronológica. Al tomar un objeto de estudio, los historiadores no sólo seleccionan un tiempo/espacio del *continuum* vital, sino que lo congelan reduciéndolo a un microcontexto que tratan de analizar desde una mirada sin prejuicios y sin afecto. Esta su puesta objetivista positivista les ha dado seguridad para enfrentar una realidad tan compleja que supera la capacidad de abarcarla, y donde –además– se funden las memorias afectiva, personal y colectiva. (Véase: Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin, Una relectura*, México, Paidós, 1999).

del conocimiento histórico coincide con planteamientos teórico-metodológicos realizados desde otros corpus disciplinarios, surgidos prioritariamente durante la segunda mitad del siglo XX, en la que filósofos, estetas, sociólogos, antropólogos, artistas y científicos se dieron a la tarea de cuestionar a profundidad el pensamiento y los conocimientos emanados de y desarrollados por la Ilustración y la época denominada *modernidad*.³

Si a lo largo de varios siglos la confianza en la tradición y el progreso⁴ conformaron el imaginario social de dicha época, las dos guerras mundiales ocasionaron el pesimismo de muchos pensadores que, finalmente, dieron por sentado el fin de la modernidad e instauraron la crítica al modelo tecnológico-industrial-ideológico que la sostenía: el capitalismo.⁵ Entre ellos, Octavi Fullat considera que desde fines del siglo XIX ya se había desatado la reflexión en torno al resquebrajamiento de la modernidad, por lo que el siglo XX será, en su opinión, la época del llamado *posmodernismo*.⁶

³ Octavi Fullat considera que la *modernidad* abarcó “un conjunto de formas simbólicas encarnadas en Europa a partir del Renacimiento”, que en 1900 —a la muerte de Nietzsche— comenzaron a debilitarse. [Octavi Fullat, *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 25].

⁴ La palabra progreso formula la representación de una temporalidad no cíclica, de un tiempo creador. A lo largo del siglo XVII el significante progreso deviene en sinónimo de racionalización del mundo, de avance del espíritu humano hacia el saber y la libertad. (Ibid., p. 93).

⁵ Fajardo hablará así de dos modernidades: a) la burguesa, que confía en el progreso, la ciencia y la tecnología, el tiempo que se mide, la razón y el ideal de libertad, y b) la crítico-creativa, relacionada de manera directa con las vanguardias artísticas, de abierta actitud crítica hacia la actitud burguesa. (Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y sensibilidades posmodernas*, México, UIA/ITESO, 2005, p. 99).

⁶ Aunque en el presente texto hago uso de algunas de las consideraciones de Octavi Fullat—principalmente de aquellas que se refieren al desenvolvimiento de una filosofía crítica de la Ilustración—, evitaré referirme al posmodernismo, debido a la manera prolija en que dicho término ha sido usado para dar cuenta de las líneas reflexivas posteriores a la modernidad, y que lo han vuelto casi inoperante. En mi opinión, este calificativo se ha empleado para explicar fenómenos de distinta naturaleza, acaecidos en circunstancias espacio-temporales distantes, que a su vez abarcan tiempos diferenciados de larga, mediana o corta duración: sea la noción de era, que intenta acercamientos con carácter expansivo y general, o, en el caso del arte, de movimientos o corrientes específicas. No obstante, habría que acentuar que, al constituirse desde un esquema de pensamiento contrario al racionalismo, las manifestaciones del llamado posmodernismo han buscado, precisamente, la fluidez, la no sujeción a coordenadas concretas ni a un discurso único o universal.

Manifiesta este autor que la temática cobró ímpetu a fines del mismo siglo, por lo que se acumularon escritos en los que se describían tanto sus características como las problemáticas desprendidas del nuevo acercamiento conceptual. En forma paralela, las tendencias a favor y en contra del posmodernismo se irían diferenciando, construyendo propuestas –a veces contradictorias–, al ser retomadas por corrientes intelectuales de izquierda o de derecha, y atendiendo a los marcos disciplinarios específicos.

Las rutas abiertas por la filosofía, la lingüística y el psicoanálisis, así como por el *posestructuralismo*, contribuyeron de manera significativa a replantear las certezas y los hábitos del pensamiento de la modernidad, incorporando y llevando más allá las posturas de la filosofía existencialista, principal detractora de la modernidad.

Friedrich Nietzsche, Sören Kierkegaard y Martin Heidegger –entre los principales– contribuyeron al desarrollo epistemológico y filosófico de nuestra era, en la que según Fullat han triunfado tanto el “capitalismo, el imperialismo, la tecnología planetaria”, como los “antagonismos totalitarios –nazi y comunista–”, y se ha desarrollado la cultura del “consumismo, de la producción y del ocio, el reino de la técnica y de la eficiencia productora, el predominio de las leyes del mercado mundial, los sistemas político-económicos con voluntad de dominio geopolítico –Estados Unidos, Unión Europea y Japón–”, lo que dio lugar a diferencias agudas entre “saciedad-pobreza, riqueza-miseria, desarrollo-subdesarrollo, sociedad civil-Estado, libertad-seguridad, poder-violencia, individualismo-masas, progreso técnico-ecologismo, dominio de la naturaleza-destrucción de la naturaleza...”⁷

Visión pesimista, pero muy acertada en cuanto a su interpretación.

En *Así hablaba Zaratustra* –texto fundamental para el desarrollo del pensamiento contemporáneo–, Nietzsche se abrió a la pluralidad al proclamar la muerte de Dios, la mentira de la razón unitaria y el advenimiento de lo relativo. Esta filosofía de la diferencia se atrevió a dejar de lado la antítesis y se opuso a las falsas explicaciones teleológicas o causales de los valores humanos.⁸ En abierta oposición a todo lo que representara unidad, identidad, sustancia, causalidad u objetividad, se impuso la idea de *proceso, aquello que transita*. Derivado de estos planteamientos, el hombre quedaría solo, *por la*

⁷ Octavi Fullat, *op. cit.*, p. 26.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

libre, celebrando su capacidad de goce e irracionalidad. Al negar los valores universales y la existencia del absoluto, Nietzsche vaticinó las problemáticas venideras y provocó la fragmentación del humanismo.⁹

En contra de los dos mundos de Platón —el *verdadero*, captado por el intelecto, y el *aparente*, aquel que reciben los sentidos—, Nietzsche se inclinó por este último, lo que le permitió exaltar el impulso lúdico de la existencia y el inacabable poder de inventar y construir, así como de destruir.¹⁰ Para él, la vida tenía dos comportamientos extremos, soportados por fuerzas y energías distintas: lo dionisiaco y lo apolíneo. Por un lado, resaltó la energía dionisiaca, afirmación vital manifiesta a través de los aspectos sensibles, afectivos y azarosos. Utilizando la danza como símil de lo gozoso, declaró que la vida era para ser bailada y no pensada: “Y un baile reflexionado deja *ipso facto* de ser fiesta...”.¹¹ Así también, la demencia y la enajenación, el caos, el desorden, la diversidad y el impulso¹² se asumieron como fuerzas liberadoras del “yugo de la moralidad de las costumbres”.¹³ El ser humano deja de considerarse racional para reconocerse como ser de deseo; el hombre regresa al hombre y se autodefine en su destino, exclusivamente mundano y pagano.¹⁴ Ideas que el filósofo alemán sintetiza en su desarrollo reflexivo acerca de la *voluntad de poder*.

Sin embargo, Nietzsche también otorgó valor a la expresión trágica de la cultura griega por su voluntad para enfrentar el dolor y usarlo en provecho propio. El arte afloraría ligado a la carencia, la privación, la melancolía y el displacer.¹⁵ Desde la corporalidad, el arte sería un estado de embriaguez o éxtasis, manifiesto mediante un “sentimiento de soberanía en los músculos, como agilidad y placer en los movimientos, como danza, como ligereza, ritmo rápido; la fuerza deviene del gozo de mostrar esta fuerza, que se

⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹² *Ibid.*, p. 100.

¹³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107. Esta reflexión crítica se extendió a la historia, lo que permitió la negación de la ley del progreso y el criterio de justicia en ella.

¹⁵ De manera positiva, el dolor, la enfermedad y la locura —agudizaciones de los sentidos— exaltan y transforman las percepciones sensoriales, lo cual las vuelve más luminosas. (Blanca L. Ansoleaga, *Los movimientos de la pasión en Nietzsche*, México, UIA, 2000, p. 15).

convierte en un 'golpe de bravura', una aventura, una intrepidez, una indiferencia hacia la vida y la muerte".¹⁶

Las propuestas reflexivas de Nietzsche desencadenaron algunas de las problemáticas *leitmotiv* del pensamiento contemporáneo: la diferencia, *lo otro*, las máscaras, la sujeción a una cultura, la memoria, el tiempo, el lenguaje, el devenir. Todas ellas incorporadas (hechas cuerpo) a través de "marcas, huellas ligadas a una historia, cicatrices de acontecimientos pasados".¹⁷

Por otra parte, el pensamiento del danés Kierkegaard (1813-1855) criticó las posturas universalistas al poner énfasis en lo particular, lo concreto, lo singular y lo subjetivo. En su aproximación reflexiva, la existencia es concreción subjetiva, acto consciente que "nos arroja hacia adelante"; cúmulo de "sensaciones, percepciones, imágenes, recuerdos, intelecciones, afecciones, decisiones" determinantes para "una aproximación a la vida personal, basada en la experiencia".¹⁸ Existir será un *apercibirse de*, un *tomar conciencia de*, razón por la cual el hombre buscará la autorrealización al experimentarse a la vez "como dato y como quehacer, como determinación y como atrevimiento, como realidad y como posibilidad".¹⁹

El hombre da lugar a la acción y al dinamismo, los que a su vez constituyen una realidad por construir:

La existencia es proyecto apasionado de lo incondicional. No somos sustancia, cosa [...] sino posibilidad aventurera. El inacabamiento nos define; mientras existimos no estamos todavía hechos [...] El *anthropos* no es una realidad proyectante; es, más que ninguna otra cosa, el proyectarse uno mismo con libertad absoluta y riesgo total en el seno del tiempo.²⁰

¹⁶ *Ibid.*, p. 58. Ansoleaga afirma que, en la construcción filosófica de Nietzsche, Apolo y Dioniso se equilibran, por lo que en el arte se hará evidente esta duplicidad: "Apolo al proponer la búsqueda de una representación y apariencia medidas que velen y permitan soportar el horror presentado por Dioniso, la fuerza que buscaría sólo descargarse sin Apolo". (*Ibid.*, p. 66).

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ Octavi Fullat, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

La filosofía de Kierkegaard defiende el yo de cada cual y echa por tierra el espíritu de sistema del hegelianismo, así como su aspiración de *abrazarlo todo con el pensamiento*. Kierkegaard cuestionó la consistencia y respetabilidad de la idea de verdad, a la que consideró resultado de interpretaciones de interpretaciones; esto propició el surgimiento de la “era de las razones intercambiables”.²¹

Para otro gran filósofo, Heidegger, el humano pertenece a un elemental acontecer, por lo que abandona la fenomenología trascendental y abraza la idea de intencionalidad, “que rompió el espacio cerrado de la conciencia del yo (de Husserl) proponiendo una fenomenología hermenéutica...”.²² Al igual que Nietzsche, el deseo atrajo su reflexión al considerar que el humano individual “no tiene una existencia de concepto” y que creer es, en primer lugar, querer.²³ La relación con la muerte resulta esencial para el desarrollo de su visión, donde la vida recobra su futilidad al disponer sólo de “sendas, sin meta, caminos sin mayor importancia que se abren al andar. La existencia del hombre –sentenci– es un espacio de juego”.²⁴ El tiempo y el sentido de la existencia humana –a su vez tiempo, a su vez nada– fueron otras de sus preocupaciones reflexivas. Llegó a afirmar que el tiempo carece de dirección: “Sólo resta caminar vagabundeando, abriéndose paso, hacia ninguna parte”.²⁵

Heidegger se interesó profundamente por *el sentido*, idea que lo llevó al lenguaje: *Dasein* –ser en el mundo– abre el espacio para éste. Así, afirma: “Hay que inyectarle sentido al hecho de ser. El *Dasein* no es más que eso: trabajo para proporcionar sentido. El hecho de estar siendo es, *ipso facto*, poder y amor del sentido. Y ¿en qué se manifiesta dicho sentido? En llevar la verdad del ser hasta el lenguaje”.²⁶

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 116.

²³ *Ibid.*, p. 56.

²⁴ *Ibid.*, p. 126. Para este filósofo no existe otro fundamento más que el de la libertad finita y acotada, pues el *Grund* –fundamento– acaba en *Abgrund* –abismo y fosa–. Su pensamiento trajo a la conciencia la angustia que “nace de la temporalidad extática. Angustiados por nada concreto y por todo a la vez”. (*Ibid.*, p. 125).

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ *Loc. cit.* Estos enfoques bebieron de las teorías fenomenológicas de Husserl y dieron lugar a las propuestas de Merleau-Ponty y de Gabriel Marcel acerca del cuerpo y su estar en el

En el campo de la lingüística, a partir de los planteamientos de Ferdinand Saussure, los estudios sobre el lenguaje y el pensamiento sirvieron de modelo para distintas ciencias sociales. Sus avances fueron recuperados por el estructuralismo, que creyó encontrar en su ejemplo el método científico para resolver los problemas de las ciencias del espíritu. Su objetivo fue buscar patrones estables –estructuras– para encuadrar los fenómenos observables.²⁷ En oposición a ello, los posestructuralistas trabajarán sobre la teoría del lenguaje, dando énfasis al carácter arbitrario, diferencial y no referencial del signo, y a la índole arbitraria y convencional de todo lo social: el lenguaje, la cultura, la subjetividad, la sociedad.²⁸ Siguiendo esta ruta, Jacques Derrida criticará la filosofía moderna, proclamándose en contra de los planteamientos fundacionistas del lenguaje y del conocimiento, que pretenden dar al sujeto un acceso no mediado a la realidad. Apunta, por este motivo, la necesidad de una nueva práctica filosófica, contraria a la visión anterior.²⁹

La crítica a las formas de racionalidad de la modernidad develó tanto su mirada sesgada como las estrategias de opresión sustentadas a través de ellas. Sobre esta línea, Michel Foucault abrazará la actitud de sospecha, defendiendo la *eficacia del criticismo discontinuo, particular y local* frente al *efecto inhibitor de las teorías globales, totalitarias*, tanto en el plano teórico como en el político.³⁰ Bajo estos nuevos intereses, propugnó las *micropolíticas*: “movimientos locales descentrados, como pueden ser los de las feministas, los ecologistas, los homosexuales”.³¹ El vínculo nietzscheano entre la voluntad de verdad y conocimiento y la voluntad de poder es retomado por Foucault para conectarlo con la construcción de los discursos y las prácticas. Éste reconoció entonces la *naturaleza perspectivística* del

mundo, tan importantes dentro del pensamiento posmoderno y contemporáneo.

²⁷ Quevedo señala que, al considerar la lingüística estructural como parte de la semiología, Saussure abrió el camino “para un análisis de la cultura como sistema de signos”. (Amalia Quevedo, *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Madrid, EUNSA, 2001, p. 21).

²⁸ *Ibid.*, p. 20, nota al pie.

²⁹ *Ibid.*, p. 22. Su crítica no excluye el marxismo estrecho y dogmático, por lo que, según Quevedo, en las posturas contemporáneas la conquista de una democracia radical sustituye la idea de la dictadura del proletariado.

³⁰ Amalia Quevedo, *op. cit.*, p. 43. Foucault apela a los tres *maestros de la sospecha*: Nietzsche, Freud y Marx.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

conocimiento, abriéndose a la multiplicidad de sentidos: "no hay hechos, sino sólo interpretaciones del mundo".³² Como estrategia, Foucault persiguió las regularidades discursivas —el conjunto de reglas que en cierto momento determinan la formación de los enunciados generales de la *decibilidad*—, las cuales sirven para construir la noción de *episteme*, red o base que permite al pensamiento organizarse a sí mismo: "Cada periodo histórico tiene su propia *episteme* que limita la totalidad de la experiencia, el conocimiento y la verdad, y gobierna toda la ciencia de ese periodo".³³

Tiempo después, este autor desarrollaría su *genealogía*, convencido de que el poder actúa a través de los discursos. Su intención fue poner al descubierto la construcción histórica y contingente de su hacer para mostrar que así como los discursos son hechos pueden ser *deshechos*.³⁴ Ambos modos pretenden "re-examinar el campo social desde una perspectiva micrológica que permita identificar la discontinuidad discursiva y la dispersión, en lugar de la continuidad y la identidad, para captar los eventos históricos en su complejidad real".³⁵

Las posturas a favor de la concreción y el énfasis en el lenguaje posibilitaron que otros pensadores cuestionaran el discurso científico y la racionalidad. Al concebir la inexistencia de un sujeto trascendental con sus *a priori*, George Gadamer asentó que sólo es posible interpretar el mundo a través de los lenguajes concretos. Bajo esta visión, los conceptos quedan concebidos como variables dependientes de su entorno, acogidos y fecundados por las continuas prácticas discursivas: cada acto interpretativo supone una mediación lingüística. El ser humano es quien construye, históricamente, el sentido, por lo que será permisible la paridad entre historia y ciencia, sin que ésta última quede libre de prejuicios.³⁶

³² *Ibid.*, p. 44. Foucault se pronuncia contra la fenomenología con su *arqueología del saber*.

³³ *Ibid.*, pp. 46-48.

³⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

³⁶ Octavi Fullat, *op. cit.*, p. 130. Otros pensadores reconocerán el logocentrismo que prevalece en Occidente, e inventarán distintas vías para socavar su poder. Jean-François Lyotard criticará la supremacía concedida al discurso racional desde Platón al ver en el arte la denuncia contra dicho imperio: la fuerza de la imagen (*Bildkraft*), así como el vigor de lo discursivo

Después del tránsito por estos caminos, y al advertir que los dominios de los distintos discursos son inconmensurables, se adoptó la idea literaria de *jugar el texto*: alterar el marco que conecta las ideas, hacer uso de la retórica, del tropo y la metáfora para cambiar de un contexto a otro, de un marco referencial a otro.³⁷ Esta línea será exacerbada por otros pensadores, quienes manifiestan que un texto es sólo una serie de marcajes cuyo significado se imputa al lector y no sólo al autor; este juego es el medio por el cual el lector construye o interpreta el texto, y el autor gana presencia en la mente del lector.

En coincidencia con la problemática surgida a partir del reconocimiento del supuesto fin de la modernidad, distintos investigadores cuestionan si esta etapa corresponde o engloba de manera similar a los países latinoamericanos, y se abocan a distinguir sus particularidades. Con la intención de apuntar las diferencias, dichos estudiosos han elaborado otras nomenclaturas que describen el acontecer de la región, entre las que destacan las de *poscolonialismo*, *pospolítica*, *transmodernidad* o *transvanguardia*. Estos términos intentan construir una visión histórica, económica y social distinta de la del *primer mundo* al tomar en consideración las circunstancias a las que se ha visto expuesto el subcontinente.

Enrique Dussel –por ejemplo– adopta una postura crítica ante el eurocentrismo, que justificó la violencia contra la periferia, en nombre del proceso civilizador. Su propuesta, la transmodernidad, es un proyecto que aboga por la *liberación de las víctimas de la modernidad* y por el desarrollo de su potencialidad alternativa, con lo que se hace visible la cara *oculta y negada* del proyecto de modernización, y se pugna por el establecimiento de un diálogo entre culturas con desarrollos y potencialidades diferentes.³⁸

(*Redekrafft*), socava cualquier discurso (*logos*). El arte destruye lo absoluto y abre posibilidades inacabables a la fuerza del deseo. (*Ibid.*, p. 140).

³⁷ La mezcla de géneros será la estrategia de Derrida para transgredir las fronteras entre teoría y ficción, entre poesía y filosofía: "La deconstrucción consiste en interrogar los presupuestos del pensar y de las instituciones. No intenta destruirlos [...] sino sencillamente robarles su evidencia y seguridad". (*Ibid.*, p. 141).

³⁸ Enrique Dussel, *Posmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, México, Universidad Iberoamericana/Golfo Centro, 1999. Tampoco me adentraré en estas polémicas por considerar que América Latina participa, de manera cultural y económica, de los procesos del mundo occidental. Esta postura no es conformista en el sentido de

Sin lugar a dudas, la aspiración de nuestro país y de otros países latinoamericanos a tener acceso a la *era de la modernidad* los ha hecho partícipes de esta *visión de mundo* y de las expresiones del pensamiento dominante en todos sus órdenes, incluidos los movimientos y corrientes artístico-culturales de principios del siglo XX, denominados *modernistas*, en su mayoría críticos y fundamentados en paradigmas de ruptura filosóficos y científicos. México ha participado en las discusiones abiertas por los derroteros del pensamiento mencionados, que, retomados por ideologías de izquierda o de derecha, han dado curso a prácticas que oscilan entre el extremo del conservadurismo y el sentido opuesto: una crítica comprometida.

Habría que asentar que el deseo de alcanzar la modernidad no significa que México, o cualquier otro país, haya conquistado de manera definitiva y para todos los sectores sociales este ideal. Si bien en las llamadas *regiones periféricas* las disparidades han sido más notorias, a principios del siglo XXI es patente la desigualdad que existe entre las grandes urbes y sus poblaciones secundarias –y entre éstas y sus respectivas zonas marginadas–, sean europeas o estadounidenses. Esta situación nos permite constatar que el desarrollo idealizado y unitario, planteado por la modernidad, dista de haberse cumplido, y que más bien representa una tendencia ideológica que se ha manifestado de maneras muy diversas dentro de la órbita occidental del poder, y cuyo beneficio ha sido a favor del capital financiero.

Con base en estos antecedentes generales, ubico al México de la segunda mitad del siglo XX dentro de los esfuerzos –a destiempo– de la cultura occidental por alcanzar la modernidad, cifrados en la idea de un avance continuo –de menos a más, evolutivo– que involucra los ámbitos económicos, sociales y culturales de una nación, con base en el desarrollo de la ciencia y la tecnología y siguiendo –salvo excepciones– los lineamientos de la economía internacional: libre comercio y globalización.

Ante las dificultades conceptuales e interpretativas descritas, he decidido optar por una mirada que parte de los desarrollos de pensamiento etiquetados por algunos estudiosos como *posmodernistas*, recuperando el pensamiento de la izquierda contemporánea. Así, me sumaré al uso de la teoría crítica que dialoga con las distintas reflexiones derivadas de las posturas contra la mo-

la no-acción. Tampoco es utópica, pues no pretende desprender la región del proceso global en el que sin duda se encuentra inmerso.

dernidad y su base filosófica reflexiva: la Ilustración. Desde mi perspectiva, estas derivas críticas han gestado las principales tendencias y posturas teórico-prácticas del momento presente. Señalo estos antecedentes con objeto de hacer patente la complejidad del asunto por tratar, así como la distinción entre las nociones mencionadas y lo que entiendo por *pensamiento crítico contemporáneo*, las cuales sintetizan esfuerzos de abstracción con el propósito de explicar la tendencia dominante en un periodo histórico que involucra a los distintos países de la órbita económico-cultural de Occidente.

A partir de estas rupturas en el pensamiento, y dentro del campo general del arte, la tradición filosófica de la Ilustración —caracterizada por la búsqueda de un sistema universal de estética, ética y conocimiento— se puso, sin duda, en entredicho. Mientras los modernistas esperaban descubrir *lo universal*, o *los fundamentos*, los artistas, después de la modernidad, buscaron la diversidad, la contradicción, el eclecticismo, la digresión, el *collage*, el pastiche, la ironía, el retorno al ornamento y la referencia histórica. Asimismo, se apropiaron de los medios de las culturas populares y eliminaron las distinciones entre *alta* y *baja* cultura o arte, y las fronteras rígidas entre géneros.

Según algunos investigadores y críticos, el movimiento artístico precursor de la apertura reflexiva fue el dadaísta (en 1918 apareció su *Primer manifiesto*), que puso énfasis en el armazón de los objetos y el discurso, a los que consideraba tan importantes o más que la obra. Marcel Duchamp rompería con la tradición al exponer en una galería un urinario (1916), con lo que instauró el arte conceptual. El Cabaret Voltaire de Zúrich produjo, a su vez, un movimiento nihilista y subversivo, donde los sentimientos de inutilidad y desesperanza fueron sobresalientes. La alucinación, lo onírico, la locura y el infantilismo sustituyeron al cartesianismo, la lógica y la ciencia, que en el teatro llevaron a Ionesco y a Beckett a la representación de lo absurdo, y a Antonin Artaud, al *teatro de la crueldad*.³⁹ En la mitad del siglo XX, Andy Warhol se apropió de los símbolos populares y artefactos culturales del *readymade*, con los que incorporó lo mundano y trivial a la esfera de la *alta cultura*.

³⁹ Graciela Henríquez enriqueció sus propuestas coreográficas con la lectura de *El teatro de la crueldad*, de Antonin Artaud.

Con respecto al campo dancístico, los coreógrafos de vanguardia estadounidenses –cuya influencia se sintió en México principalmente a mediados de los años 70– incorporaron las nuevas preocupaciones planteadas y se abrieron a propuestas más arriesgadas, algunas de ellas etiquetadas como *posmodernas*. Entre sus preocupaciones estuvieron el desinterés por la estructura narrativa lineal –o basada en el modelo musical–, la idea de proceso, la valoración de las acciones corporales, la temporalidad real y el uso del *performance*, el juego, la ironía, el reto a la seriedad oficial, la androginia –o las identidades sexuales polimórficas–, la incorporación del lenguaje o la exploración con el sonido: preocupaciones que aún trabajan los artistas contemporáneos, con las aportaciones propias de la situación y las ideas del momento. (¿Recuperaciones, nostalgias, agotamientos, profundizaciones?).

Bajo la sombra de esos traslapes conceptuales y espacio-temporales, trataré de ubicar y caracterizar la producción artística de Graciela Henríquez, que –según he percibido– arranca de una intención modernista para finalmente recrear el espíritu abierto del *pensamiento crítico contemporáneo* desde un posicionamiento afectivo que le permitió destilar su sensibilidad latinoamericana.⁴⁰ Su obra ha estado ligada de manera permanente a un pensamiento que, aunque variable, se ha cimentado en un interés por los aspectos sociales de su entorno.

Su tendencia no fue resultado de adoptar y adaptar expresamente la última moda de la metrópoli, sino una consecuencia lógica de los objetivos e intenciones de sus propuestas de trabajo, que se han nutrido del espíritu y el pensamiento contemporáneos, de una manera espontánea, congruente con una visión de mundo y, por tanto, intersubjetiva. Como podrá comprobarse, algunas de estas expresiones –de pensamiento y acción– pueden ser encontradas en las obras de Graciela Henríquez, quien, como cualquier otro artista respetable, ha trabajado bajo su influencia desde una perspectiva absolutamente personal.

⁴⁰ Enfrentar dudas y situaciones inciertas es tarea cotidiana en la investigación –histórica o cualquiera otra–. La elección de un encuadre es el riesgo que se asume al tratar de entender un fenómeno, ya que cada texto es resultado de una inclinación particular que involucra una visión frente al mundo. Todo intento explicativo es un esfuerzo más en la construcción colectiva y circunstancial del conocimiento.

El análisis de la obra coreográfica

A lo largo de mi desempeño en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI-DANZA), mi interés se ha ido perfilando hacia las reflexiones en torno a la producción y el análisis coreográficos. En dicho campo, he vislumbrado la necesidad de realizar un acercamiento formalista –*inmanentista*– a la obra, con la certeza de encontrar elementos ocultos que se develen a la mirada y sirvan de apoyo a su interpretación, al entretenerse con su contexto histórico-cultural.

Para realizar este recorrido, me he nutrido de distintas aportaciones tanto teóricas –la filosofía, la antropología, la semiótica y la hermenéutica– como prácticas –el análisis del movimiento desde la perspectiva de Rudolph Laban; las propuestas de Ann Hutchinson y, finalmente, de Valerie Preston-Dunlop y Anna Sánchez-Colberg–. Este camino interdisciplinario me ha resultado mucho más arduo de lo imaginado, y me ha confrontado con un cuestionamiento devastador derivado de las nuevas perspectivas de pensamiento: ¿necesita el público que asiste a un espectáculo escénico una reinterpretación explicativa distinta de la personal? Si no, ¿a quién debería estar dirigido el presente texto? Si sí, ¿cuáles deberían ser mis aportaciones como intérprete/investigador?⁴¹

En mi consideración, un texto tendría que provocar nuevas reflexiones, invitar a un recorrido *otro*, o bien, convertirse en un juego poético, experiencia de la cual estoy aún lejana. En esta ocasión, mi trabajo será el resultado de haber ejercido una apertura teórico-metodológica dentro del espíritu del pensamiento contemporáneo, con la finalidad de abordar el análisis coreográfico. Como en otros ejercicios de mi autoría, conjugo visiones teórico-argumentativas y prácticas –entrevistas, análisis–, al mismo tiempo que recojo miradas objetivas y subjetivas, a fin de construir un acercamiento a la obra.

⁴¹ Susan Sontag –quien considera que la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de los (posteriores) lectores– aconseja una “mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará”. Sintetiza: “lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura [...] En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”. (Susan Sontag, *Contra la interpretación*, España, Alaguara, 1996, pp. 25-39).

Tres son los aspectos preponderantes en el estudio: una breve aproximación al contexto a través de una constelación de reflexiones desde el pensamiento contemporáneo,⁴² en la que se hará evidente la crítica a la modernidad y su forma de manifestarse dentro de las expresiones socioculturales de la segunda mitad del siglo XX mexicano (Introducción); el acercamiento a la vida y la obra de Graciela Henríquez, coreógrafa venezolana nacionalizada mexicana cuya producción ocupa dicho espacio/tiempo (capítulos 1 al 5), y el análisis de *Oraciones* (capítulo 6), coreografía de Henríquez de los años 70, en la que se percibe una negociación entre el *modernismo* artístico y los derroteros teórico-prácticos de la contemporaneidad, a la que se aplican las distintas visiones metodológicas.⁴³

Al final de este ejercicio analítico, he llegado a percibir a Graciela como una artista comprometida con su labor –por lo tanto, en búsqueda constante– y atenta a su entorno. Su tendencia a la experimentación le permitió absorber las últimas corrientes tanto del pensamiento contemporáneo como las de la práctica danzaria, empresa que muchos coreógrafos de su generación no pudieron realizar.

Su memoria y sus vivencias la atan a una raigambre latinoamericana⁴⁴ cuya expresión es un producto híbrido, como muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas. De tal manera, su vanguardismo posee tintes estilísticos propios. En *Oraciones* es patente esta mezcla compleja entre la memoria subjetivo-colectiva y el cuestionamiento profundo de la cultura latinoamericana –si es que se puede calificar como tal– dentro del mundo globalizado.

⁴² Considero *pensamiento contemporáneo* el desenvolvimiento de las vertientes críticas de la Ilustración que involucran a pensadores existencialistas, estructuralistas, posestructuralistas y posmodernistas.

⁴³ Clarisa Falcón –quien accedió desinteresadamente a asesorarme y poner en práctica las metodologías mencionadas– y yo iniciamos y desarrollamos el análisis de *Oraciones* al coincidir en nuestra preferencia por la obra y en la valoración de la trayectoria de su creadora.

⁴⁴ En consecuencia con las ideas planteadas por Omar Calabrese y Severo Sarduy, las coreografías de Graciela podrían clasificarse en la corriente neobarroca. Muchas de ellas se basan en la novelística latinoamericana contemporánea o en la atmósfera que ésta crea, y son expresiones híbridas, nómadas, mestizas. Sin embargo, prefiero ubicarla dentro de las corrientes coreográficas derivadas del pensamiento contemporáneo, debido a la apertura de mirada que esta elección me permite.

Como cierre de esta introducción, me gustaría sugerir a aquellos lectores que quisieran seguir mi recorrido a partir de la inmanencia de la obra, que lean el capítulo 6 ("Análisis de obra") y las "Tablas de análisis" antes de abordar la información contextual y biográfica. Para quien así lo desee, la lectura podría dar comienzo en el capítulo 1, donde se abordan directamente la vida y la obra de Graciela Henríquez, para introducirse en los datos contextuales de carácter general.

Capítulo 1

Las inquietudes creativas de Graciela Henríquez

Danza y ballet del recuerdo forman esencialmente el mundo de Graciela Henríquez. De recuerdos que se profundizan hacia sus contemplaciones niñas como para cumplir la parábola del viaje.¹

Graciela Henríquez² nació y vivió hasta los 10 años en Barquisimeto, capital del estado Lara, en Venezuela, localidad situada en el lado occidental del país, donde empieza la cordillera andina. Su padre, Faustino Henríquez Moreno –que a ojos de su hija poseía una personalidad “apabullante”–, pasaba poco tiempo en casa debido a su profesión de agente viajero. Sus inclinaciones poéticas³ y su pasión por la cultura marcaron a la coreógrafa, quien se reconoce, “para bien o para mal”, como hechura de su progenitor.

¹ Juan de Lara, “Graciela”, *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, diciembre de 1971. AGH.

² Graciela Henríquez nació el 9 de noviembre de 1932, según copia del acta correspondiente expedida por el Registro Civil de Lara. AGH. Las frases y oraciones entrecomilladas y sin referencia que se citan en el presente trabajo fueron extraídas de dos entrevistas con Graciela Henríquez realizadas por mí el 8 de septiembre de 2002 y el 18 de julio de 2005. En atención al lector, dichas entrevistas se consignan al final del libro.

³ Gracias a su gusto por escribir, Faustino Henríquez Moreno, boticario, pudo desarrollarse en el ámbito del periodismo y la poesía popular. Además de ser farmacéutico, recopiló algunas coplas venezolanas de los siglos XVIII y XIX. Una nota sin referencia habla de Faustino como albacea mensajero de la siguiente copla: “Esa que recoge el alma nacional en todos sus giros y aspectos. Sabía copla, que tiene sabor de caminos [... Recopilación paciente] Como quien registra y ordena el alma popular. Hasta hacerla vibrar”. (Nota periodística, s/r, Barquisimeto, Venezuela. AGH).

En contraste, la memoria que guarda de su madre, María Escobar, es silente. En su decir, era un personaje interesante pero “mudo”; un ama de casa dedicada a sus seis hijos, todos varones con excepción de Graciela. Este mundo femenino –ante el cual ella se rebeló–, con su encierro, sus frustraciones, deseos ocultos, locuras y alucinaciones, poblaría en el futuro el mundo creativo de Graciela, y sería tema recurrente de sus más dramáticas y logradas propuestas escénicas.

Graciela se imaginó bailarina desde pequeña. Con una conciencia lúcida, selecciona aquellos recuerdos que la ligan con esa imagen fundamental que construyó para sí. Su madrina, quien poseía una hacienda cafetalera, la invitaba a pasar largas temporadas con ella. Su madre veía con agrado esas salidas que aliviaban su carga de trabajo, y accedía a mandarla “con todos sus juguetes y su ropa”. La hacienda estaba situada en un lugar alto, por lo que era fresco, incluso frío, mientras que en Barquisimeto el calor era infernal.

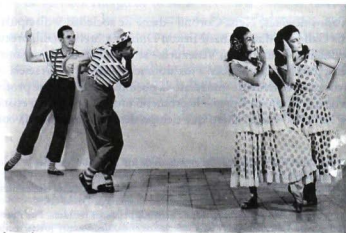
En ese paraíso se vivía el típico ambiente “casi feudal” del caciquismo. Los peones que recogían el café tocaban por las noches vales criollos y joropos venezolanos, y la familia bailaba al son en un redondel cubierto de cemento que les permitía deslizarse sus sueños móviles con facilidad. Graciela niña asistía a esas veladas improvisadas sólo como espectadora, papel que nunca la satisfizo. A los ocho o nueve años trataban de convencerla de que los niños no debían bailar, cuando ella sentía el deseo de flotar al compás de un ritmo triple. En ese ambiente cosmopolita, no sólo desarrolló su gusto por la danza, sino sus inquietudes culturales en general: “Esta gente era adinerada, viajaba a Europa [...] es posible que me hablaran del cine, de Greta Garbo, de Hollywood [...] me dieron estas alas, porque de otra forma cómo sale una bailarina...”.

Las vivencias que tuvo al convivir con esta burguesía agraria –“era gente con mucho poder adquisitivo”– desarrollaron su curiosidad y cimentaron su gusto por viajar, por cambiar de espacio/tiempo. La seguridad adquirida gracias a estas constantes salidas le permitió probar mundo siendo joven, y llegar a México: “...ellos mismos me acostumbraron: ‘¡Ay sí, llévate a Graciela!’”.

Al cursar la primaria, volvió a sentir una frustración similar a la del edén cafetalero cuando descubrió que sus compañeras tenían un grupo de ballet al que no era invitada. Veía que ensayaban con sus zapatillas de punta y oía la música: “Un vals de Strauss”. Debido a la ausencia de una de las integrantes,

fue convocada a participar en la agrupación, y tuvo que aprenderse de forma apresurada la coreografía. Apareció en escena sin tener más formación que la de los vales de la hacienda: "Yo tenía el ritmo de tres en el cuerpo [...] en el alma [...] era un ritmo que adoraba".

Los años 40, cuando Graciela comenzó su desarrollo artístico, fueron –según el investigador y crítico Carlos Paolillo– fundamentales para el sustancial crecimiento que experimentaría la danza venezolana durante el decenio siguiente. Constituyeron tiempos de inquietud política y de apertura al mundo en los que importantes creadores y compañías internacionales viajaron a Venezuela a causa de los conflictos bélicos en Europa. Entre las compañías que se presentaron por aquel entonces, se podrían nombrar la de Kurt Jooss –precursor de la danza expresionista alemana–, la del Ballet Ruso del coronel De Basil, el dueto de Alicia Markova y Anton Dolin y el de Alicia Alonso e Igor Youskevitch, así como a los solistas estrella del Ballet de la Ópera de París y a Carmen Amaya.⁴



Graciela bailando en el grupo del Liceo Andrés Bello, 1949. AGH.

En 1945 daría inicio un proyecto pedagógico inusitado en Caracas: la cátedra de ballet del Liceo Andrés Bello, a cargo de los maestros argentinos Hery

⁴ Carlos Paolillo, *Una aventura, un hito. Ballet Nacional de Venezuela. 1957-1980*, Caracas, Publicaciones La Danza, A. C., 2004, p. 10.

y Luz Thomson, ex bailarines del Ballet del Coronel De Basil. Gracias a ellos se reunió un grupo de estudiantes interesados, "que en una segunda etapa de sus actividades" estarían a cargo del bailarín irlandés David Grey, procedente del mismo elenco internacional.⁵

Graciela tomó clases de ballet en esa institución modelo, que ofrecía, además de los estudios reglamentarios, clases de teatro, danza y música en un ambiente estimulante: había un comedor para los estudiantes, y el director presenciaba los ejercicios para constatar el progreso de los alumnos, práctica insólita en aquel entonces. El liceo organizaba giras que motivaban a los futuros artistas y desarrollaban sus habilidades escénicas.

El primer maestro de Graciela fue Grey, quien impartía un entrenamiento pesado y riguroso (después de su clase no era extraño que a sus alumnos les temblaran las piernas por el esfuerzo físico realizado). La voluntad de Graciela de atender las lecciones de forma regular durante cuatro años tuvo como recompensa una buena formación para el desarrollo de su futura carrera.

Tres años después, Nena Coronil –dama de sociedad y discípula de los maestros Gally de Mamay, Basil Inston Dimitri y Steffy Stahl, precursores de la educación dancística en Venezuela– se dio a la tarea de organizar una compañía, para lo cual convocó a los alumnos de Grey.⁶ A Graciela –una de las convocadas– le tentó de inmediato la posibilidad de hacerse profesional, además de que la señora Coronil le prometió una beca de apoyo económico. Vicente Nebrada⁷ –compañero que tiempo después desarrollaría con éxito

⁵ El Club del Ballet fue su antecedente en manos de los Thomson, quienes se lo legarían a David y Eva Grey. *Loc. cit.*

⁶ Tulio de la Rosa y Elsa Recagno –destacados profesionales de la danza clásica mexicana– e Iliana Recagno –hermana de Elsa– fueron también alumnos de David Grey.

⁷ Vicente Nebrada nació en Caracas, donde hizo sus primeros estudios. Fue miembro del Ballet Nacional de Venezuela (BNV) durante varios años, siendo muy joven, recibió la invitación de Alicia Alonso para viajar a Cuba e incorporarse al cuerpo de baile del Ballet Nacional de la isla. Después de permanecer en aquel país durante largo tiempo, Nebrada se desplazó a París en busca de nuevos horizontes, y ahí se integró a la compañía de Roland Petit. En 1959 ingresó al Joffrey Ballet, de los Estados Unidos, y cinco años más tarde se convirtió en miembro fundador del Harkness Ballet. Como coreógrafo, montó, en 1959, el éxito internacional *Percusión para seis hombres*. En 1975 regresó a Venezuela para fundar el Ballet Internacional de Caracas, del cual fue director artístico y coreógrafo. Bajo su dirección, la compañía realizó numerosas giras por países de Europa, América Latina y los

su carrera en los Estados Unidos y cuya opinión Graciela siempre respetó— se había integrado al Ballet de Nena Coronil y alentaba a Graciela a seguir sus pasos. No sin dudas, la joven lo emuló, decisión que después lamentaría por sentirla como una traición a Grey.

Por las mismas fechas, Graciela ingresaba a la carrera de derecho pero, después de cursar un semestre, se desató una huelga universitaria que acabó siendo sofocada por el Ejército. Esta intromisión castrense causaría un tremendo descontento entre la población, razón por la que el general Marcos Pérez Jiménez —entonces dictador de Venezuela— decidió, “así como si nada”, clausurar el recinto. Graciela no tuvo ya obstáculos para dedicarse por entero a la danza, aunque conservó recuerdos agradables de sus tiempos como universitaria. A partir de entonces su vida transcurriría en torno a las clases de ballet y los ensayos.

En una entrevista de 1951, la bailarina se quejaba del escaso desarrollo de la danza venezolana, debido, en su opinión, a la falta de escuelas profesionales y de un buen cuerpo de baile. Se declaró deseosa de estudiar en el extranjero e interpretar las coreografías de George Balanchine, con lo que —desde entonces— hizo evidentes sus tendencias a la modernidad dancística.⁸ El periodista de esta nota se refirió a ella como “Graciélita” —seguramente por su corta edad y su menuda talla— y puso énfasis en su inquieta personalidad: “...salta de un tema a otro con la facilidad de los pájaros”.⁹

A principios de 1952,¹⁰ Vicente Nebrada, Irma Contreras¹¹ y Graciela fueron invitados a entrenarse con el elenco del cuerpo de baile del recién

Estados Unidos. Sus coreografías han sido interpretadas por más de cuarenta compañías en cinco continentes. Entre dichos grupos destacan The American Ballet Theatre, The Australian Ballet, el Berlín Opera Ballet, el Joffrey Ballet y el Universal Ballet, de Corea. También se le conoce como Vicente Nebrada. (Véase: “Falleció Vicente Nebrada: director del Ballet Nacional de Caracas” en www.analitica.com/va/arte/actualidad/3791279.asp).

⁸ MT [sic], “Dos jóvenes bailarinas hablan de nuestro ballet”, *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 29 de septiembre de 1951. AGH.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Alicia Alonso e Igor Youskevitch participaron en esta primera gira del BNC por Venezuela, a raíz de lo cual establecieron un contacto permanente entre ambos países.

¹¹ Irma Contreras, bailarina, coreógrafa e investigadora, fundó el BNV en 1957 junto con su hermana Margot. Irma fue maestra de las siguientes instituciones: Academia Interamericana de Ballet, Instituto Universitario de Danza de Caracas, Dance Centre de Londres, Escuela de Ballet de Porto Alegre, Brasil, y Escuela de Mecorbo, en Melo, Uruguay. Formó parte del

integrado Ballet Nacional de Cuba (BNC) y a formar parte de dicha agrupación, la cual tenía planeado efectuar en breve una gira por Venezuela. Después de concluir el compromiso con la compañía, Graciela –quien se hallaba casi recién casada– renunció a ella por no gustar del ambiente que privaba en la misma.

Mientras tanto, la Escuela Nacional de Ballet fundada por Nena Coronil “daría inicio al proceso de crecimiento y auge de la danza clásica y sus búsquedas dentro de niveles profesionales de desempeño”. Entre los maestros que contrató Coronil para entrenar a su grupo, se encontraban Irina Jovanovich, Lila Nikolska,¹² Henry Danton¹³ y el checo Miro Shemelensky, conocido como Miro Anton.¹⁴ A esta institución perteneció la primera generación de bailarines clásicos, dentro de la que destacaron Vicente Nebrada, la propia Graciela Henríquez e Irma Contreras, así como los extranjeros Lynne Golding (australiana) y Henry Danton, ambos figuras principales.¹⁵

Sin pretender restarle importancia a su experiencia con Grey, Graciela declaró a Danton su “verdadero maestro”, ya que la atención que le dedicó fue decisiva para su carrera: “Como quien dice, me preparó, me hizo cortar el pelo como Zizi Jeanmarie (esposa de Roland Petit), cortito...”.

Danton tenía una concepción de la danza muy moderna –dentro de la línea clásica–, y su manera de enseñar era muy relajada. Graciela se convirtió en una de las primeras estrellas del Ballet, junto con Irma Contreras y Vicente Nebrada, quienes interpretaron durante algunos años los principales

Ballet de Alicia Alonso y de la compañía Paul Goube de Francia, y fue codirectora del Ballet del Teatro de Klagenfurt, Austria. Como resultado de su experiencia en investigación, publicó el libro *Danza clásica: nomenclatura y metodología*. (Véase: “Danza clásica: nomenclatura y metodología” en www.analitica.com/va/arte/actualidad/9172382.asp).

¹² Lila Nikolska fue bailarina del ballet de la Ópera Checa.

¹³ Henry Danton nació en Inglaterra en 1919, y estudió danza con Vera Volkova y Stanislas Idzikowski, Olga Preobrajenska, Victor Gzovsky y Pierre Vladimirov. Perteneció a la compañía Sadler’s Wells, donde fue compañero de Margot Fontein. Más tarde se mudó a París, donde hizo amistad con Maurice Béjart. Bailó con el Internacional Ballet diversos roles principales; fue solista del Sadler’s Wells y del Metropolitan Ballet. Viajó a Sudamérica y los Estados Unidos en 1950-1951, y se desempeñó como primer bailarín, director artístico y maestro líder del BNV de 1953 a 1958.

¹⁴ Carlos Paolillo, *op. cit.*, p.11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12. Graciela, Irma, Vicente y la propia Nikolska participaron en el estreno del ballet *Guaicaipuro*, música de María Luisa Escobar y coreografía de Lila Nikolska.

papeles del ballet clásico: *Romeo y Julieta*, en versión de Serge Lifar; el segundo acto de *Giselle*; *Las sílfides*; el *pas de trois* de *Las bodas de Aurora*. En particular, Graciela y Vicente tuvieron gran éxito bailando el *pas de deux* de *El pájaro azul*.

Como miembros de la primera generación profesional de bailarines venezolanos –antes sólo había *amateurs* en festivales de fin de curso–, y con la experiencia profesional adquirida, a Contreras se le ocurrió solicitarle una subvención al general Pérez Jiménez para que los tres fueran a estudiar a París. A finales de 1954, obtendrían un apoyo económico para este fin, con el único requisito de firmar “unos papeles”. Sin embargo, Graciela nunca acudió a la firma, pues se sentía culpable por haber aceptado la ayuda de un represor.



Graciela Henríquez y Vicente Nebrada, 1951. Foto: G. Plaza. AGH.

Habría que considerar que aquellos eran tiempos de utopías y de enfrentamientos ideológicos. Muchos intelectuales y artistas creían en el marxismo y luchaban por construir un hombre nuevo. Debido a estos ideales, el primer marido de Graciela, Edwin Ermini, había sido encarcelado por participar en actividades contra la dictadura. Ella, por su parte, se consideraba de izquierda, y sabía que muchos de sus amigos habían sido torturados, por lo que resultaba un conflicto aceptar la subvención para estudiar en el extranjero, y peor aun, tener que agradecerle al general

su interés. Sin embargo, el deseo de Graciela se impuso a su conciencia: “Uno de joven y París y la beca [...] de no ser así, yo no estaría aquí. No hubiera hecho carrera, porque yo no tenía medios para hacerlo”. Sin embargo, nunca olvidará la función especial en agradecimiento al general, organizada en el círculo militar, en la que el contralmirante Wolfgang Larrazábal –quien

sería presidente provisional durante la transición a la democracia— le urgió: “Muñequita, muñequita, apúrele, que el general la está esperando...”.¹⁶

Los tres becarios llegaron a París durante el invierno de ese mismo año, por lo que empezaron sus actividades a principios de 1955. Cada uno se enfrentó a una fortuna distinta: Vicente entró a la compañía de Roland Petit;¹⁷ Graciela participó con Danseurs de France —agrupación de Paul Goube—, y tomó clase con diferentes maestros. Su antiguo mentor, Henry Danton, viajaba entre Londres y París, y apoyó a los tres compañeros siempre que le fue posible.¹⁸

Una nota de 1956 comentó la actuación de Graciela en el ballet *Prometeo*¹⁹ dentro del Jardín Bóboli en Florencia: “Cuyos parterres, arboledas y flora sirvieron de marco y escenario naturales”. Otro periodista amplió la información afirmando que Graciela había actuado al lado de Víctor Ferrari, primer bailarín y estrella del Festival Mayo Florentino, y anunció que el 23 de julio se presentaría en Venecia.²⁰ Graciela viajó también a Barcelona, donde colaboró con Juan Tena y con los bailarines Pilar Llorens y Jorge Ventura. En aquella ciudad, los cuatro presentaron un recital compuesto por doce

¹⁶ Antes de partir al extranjero, en julio de 1954, se anunció la presentación, en el Teatro Juarez [sic], de Graciela y Vicente Nebrada, figuras centrales del Ballet Nena Coronil y máximos exponentes del Ballet de Venezuela. Bailaron *Las sílfides* y *Giselle*, y la prensa hizo alusión expresa del *pas de deux* de *Las bodas de Aurora*. (“Ecos de sociedad”, *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, 3 de julio de 1954. AGH).

¹⁷ Roland Petit nació en Francia en 1924. Durante la Segunda Guerra Mundial ofreció conciertos con Janine Charrat y empezó a hacer coreografía para el Salle Pleyel. Se desempeñó como coreógrafo, maestro y bailarín principal de Les Ballets des Champs Élysées, del cual fue fundador junto con Boris Kohtco. Después de tres años fundó Les Ballets de Paris.

¹⁸ Ese año se comentó en una nota periodística que, además de estudiar en París bajo la dirección del maestro y coreógrafo René Bon, Graciela había bailado junto con Nebrada en una función auspiciada por el embajador de Venezuela en Dauville, Francia, y que tenía una invitación para presentarse con el Ballet de Roland Petit. (“Graciela Henríquez danza en Dauville”, *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 1955. AGH). Durante ese periodo, Graciela coincidió con la coreógrafa mexicana Nellie Happee, aunque nunca la conoció: “Ella iba con Egorova y yo iba con Mme. Rosanne, porque era donde iban Roland Petit y Renée, Zizi, Jeanmaire, Leslie Caron, Brigitte Bardot [...] Vicente me aconsejaba [...] y yo hacía lo que él decía, porque él era el que sabía...”.

¹⁹ “Graziella [sic] Henríquez debuta hoy como primera bailarina en Florencia (la entrevista imaginaria)”, s/r, Caracas, Venezuela, 29 de junio de 1956. AGH.

²⁰ “Graciela Henríquez bailará en Venecia”, s/r, Caracas, Venezuela, 21 de julio de 1956. AGH.

coreografías. La prensa destacó la participación de Graciela como bailarina por su "versión exquisita, más lírica que dramática", de *La muerte del cisne*.²¹ Otro periódico informaba que el programa presentado consistiría en obras de corte clasicista y otras de autores españoles modernos. A Graciela se le encomiaba por su "técnica, línea y ductilidad interpretativa".²²

En septiembre de 1957, se le ubica con Tena en Zofingen, Suiza. Un mecanograma de aquella época indicaba: "El verdadero soporte de este simpático conjunto lo llegamos a conocer en la encantadora y deliciosa Graziella [sic]²³ Henríquez, que supo interpretar *La muerte del cisne* de Saint-Saëns con gracia consumada...". En la misma nota se hablaba de la presentación de *El mandarín maravilloso* y nuevamente se destacaba a Henríquez debido a "la seductora agilidad de su cuerpo y su fuerza de expresión mímica".²⁴

Un año después (1958), daría comienzo el proceso democrático venezolano al caer Pérez Jiménez. De regreso a su país y junto con otros bailarines, Graciela acudió a las puertas de la cárcel para recibir a sus amigos:

Orlando Zavarce, Belén Lobo (y yo), en medio de aquel zafarrancho, fuimos a esperar la salida de la cárcel de algunos seres queridos [...] Esa nueva etapa de la democracia no pude disfrutarla, porque ese mismo año me fui a Nueva York a tomar clases con Robert Joffrey. ¡Qué tiempos aquéllos, cuando con cualquier pretexto nos escapábamos al extranjero!²⁵

En Nueva York permaneció casi un año, y en Palm Beach, Florida, bailó la ópera-ballet *The Princess*. Asimismo, se le menciona como parte del equipo de

²¹ "Ballet de Juan Tena, en el Calderón", s/r. AGH.

²² "Próximo recital de Juan Tena", s/r. AGH.

²³ Por aquel entonces, la coreógrafa decidió cambiar su nombre por el de "Graziella". ("Soirée de Ballet de Juan Tena", mecanograma, Zofingen, Suiza, 11 de septiembre de 1957. AGH).

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ Carlos Paolillo, *op. cit.*, p. 91.

maestros en un centro de danza, arte y drama en Pittsfield, Estados Unidos,²⁶ donde coincidió con la coreógrafa mexicana Gloria Contreras.²⁷

A su regreso, se incorporó al BNV, pero pronto se aburrió del repertorio tradicional y halló mayor interés en "aventuras amorosas y hasta compromisos políticos", como lo declaró después.²⁸ Sólo con el paso del tiempo pudo entender que la meta de Irma Contreras —entonces directora de la compañía— era formar bailarines, por lo que prefirió contratar un buen maestro en lugar de un coreógrafo con propuestas novedosas.

Sin embargo, a dos años de su creación y cuando Graciela ya se había separado del BNV, éste cambió su orientación inicial y tomó partido por las nuevas tendencias mundiales de la danza escénica exaltando el sentido colectivo de la compañía.²⁹ La agrupación se inclinó hacia el neoclasicismo ("estilo que quizá era percibido en ese momento como menos exigente y más permisivo"), en espera paciente del desarrollo de las aptitudes de sus integrantes. Se convocó a los coreógrafos internacionales Vaslav Valtchek, Ady Addor³⁰ y Harry Asmus a fin de apuntalar esta nueva etapa.³¹ Belén Lobo

²⁶ En ese momento Graciela tenía 25 años. En la nota se hace referencia a sus estudios en el BNV, a la beca y a su participación en la compañía Les Ballets de France, a su actuación en distintos solos y a su incorporación a Les Danseurs de France, así como a las funciones en el Medio Oriente y en África, donde fue presentada al emperador Haile Selassie de Etiopía. ("Dance, Art, Drama, to be offered at Centre Founded by Miss Dennis", *The Berkshire Eagle*, Pittsfield, Estados Unidos, 16 de junio de 1959. AGH).

²⁷ Durante su estancia en los Estados Unidos, recibió la noticia de la muerte de su primer marido, de quien ya estaba separada. Éste murió en la guerrilla luchando contra Leónidas Trujillo, alias *Chapita*, dictador de República Dominicana.

²⁸ Carlos Paolillo, *op. cit.*, p. 91. El BNV tuvo como antecedente los esfuerzos de Nina Coronil y Margot Contreras en la Academia Interamericana de Ballet, que contaba con un profesorado de alto nivel internacional y una organización impecable. De ahí surgió el Ballet Interamericano de Venezuela (el cual hizo su debut el 15 de agosto de 1955 en el Teatro Nacional de Caracas, y tuvo corta vida). El 2 de mayo de 1957, bajo la dirección de Irma Contreras, el BNV debutó en el mismo teatro, con los bailarines Henry Danton, Miro Antón y Vicente Nebraska (después de su experiencia en los ballets de París de Roland Petit y en el elenco de las Estrellas de Montecarlo).

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ Bailarina brasileña. Estudió en la escuela del Teatro Municipal, en cuyo ballet fue integrante del cuerpo de baile, solista y primera bailarina (1952). Se unió al American Ballet Theatre en 1957. Asimismo, trabajó con el BNV e hizo giras por Sudamérica con el Ballet Nacional de Cuba (1959). En 1960 se reintegró al American Ballet Theatre.

³¹ Carlos Paolillo, *op. cit.*, p. 17.

recuerda que Graciela Henríquez fue propulsora de esta nueva orientación al decidirse a hacer coreografía.³²

En 1959, el BNV estableció un acuerdo con los estudios de la Televisora Nacional para hacer un programa de danza cada quince días, lo que le dio gran proyección a la compañía. Ese mismo año, Graciela tuvo oportunidad de llevar a escena sus propuestas coreográficas *Pedro y el lobo* (Sergei Prokófiev), *Las bodas* (Igor Stravinski), *Polka* (Dimitri Shostakovitch) y *El mandarín maravilloso* (Béla Bartók). Lo anterior, junto con María Teresa Carrizo, quien creó *Variaciones sinfónicas* (César Franck).

Sus inicios coreográficos coincidieron con la colaboración del arquitecto Ramón González Almeida, quien le ayudó a definir, a través de la discusión, el concepto de las obras.³³ *El mandarín...* fue compuesta con base en una partitura de Bartók para dos pianos a cuatro manos que encontró en Europa, y se tocó en vivo con un resultado espectacular. Almeida diseñó una rampa de gran belleza para este ballet, inspirado en una leyenda tradicional. Se ocupó además del vestuario y la escenografía, mientras que Graciela compuso las secuencias coreográficas. A la distancia, Graciela reconoce que lo interesante fue la combinación de los aportes del arquitecto con sus movimientos "espontáneos y con cierta vitalidad".³⁴

En abril de 1960 el BNV fue invitado a participar en el I Festival Internacional de Danza y Ballet de La Habana, Cuba,³⁵ junto con el Ballet Theatre de Nueva York y el Ballet de Bellas Artes de México. Las obras de Graciela Henríquez fueron programadas los días 25 y 27 de marzo en el Teatro Estrada Palma de La Habana, además de *Variaciones sinfónicas* de Carrizo, *Trío para seis* (Chaikovski) de Ady Addor y *Tocatta, adagio y fuga* (Bach) de Veltchek.

Natalio Galán asentó que los coreógrafos del ballet venezolano habían buscado un estilo diferente, pero que finalmente volvían al neoclasicismo, sin lograr una propuesta original. Para el citado crítico, en Graciela se dio un escape a tanto clasicismo. Al respecto afirmó que la bailarina se entregó a "la Katherine Dunham de sus mejores tiempos". Por otra parte, Galán

³² *Ibid.*, p. 93.

³³ "Graciela Henríquez", s/r, ca. 1968. AGH.

³⁴ Carlos Paolillo, *op. cit.*, p. 91.

³⁵ Durante su estancia en Cuba, este país rompió relaciones con Estados Unidos.

alabó las buenas intenciones del conjunto, pero lamentó la falta de "acento latinoamericano" y su interés por conseguir "un europeísmo que se queda en el límite que les procuran sus posibilidades técnicas...".³⁶

La participación de la mencionada compañía en este festival reveló tanto sus potencialidades como sus limitaciones: "Por una parte demostró el ímpetu y la determinación de sus noveles bailarines, quizá carentes todavía de determinante madurez interpretativa, y por otra, la ausencia de un sólido sustento creativo en las obras presentadas...".³⁷ Paolillo transcribió una nota del crítico J. M. Valdés Rodríguez en la que expresaba la inconformidad de algunos espectadores debido a la falta de manifestaciones populares y folclóricas en el repertorio del BNV. Argumentó, a favor del grupo, la necesidad de formar un equipo con una fuerte base técnica antes de atreverse a incursionar en este tipo de expresiones que demandan mayor madurez y una adecuada teatralidad. En la misma nota, Valdés Rodríguez aprobó la suite de *El mandarín maravilloso*, por ser "ejemplo de danza moderna, realizada con sentido coreográfico y dramático...". De *Polka* dijo que había sido la ocasión de "lucimiento" para Graciela como coreógrafa e intérprete.³⁸

En esos tiempos de euforia nacionalista y marxista, las coreografías de Henríquez fueron calificadas como pretenciosas y alejadas de todo lo que pudiera tener sabor venezolano. No obstante, Graciela descolló por su originalidad y su visión modernista.³⁹ No había desarrollado aún una conciencia reflexiva acerca del oficio coreográfico, por lo que sintió que había triunfado, aunque en el fondo nunca consideró que lo hecho en aquel entonces fuera —en el sentido amplio del término— coreografía. Si bien su trabajo no era copias ni plagios, imitaba obras que ya existían. Sin falsas pretensiones, confesó años después que en aquel entonces los proyectos no se fundamentaban en un planteamiento coreográfico ni en un trazo escénico, y ni siquiera quedaba claro qué se quería decir.

³⁶ Natalio Galán, "El ballet venezolano. Intenciones y otras cosas", *Granma*, La Habana, Cuba, abril de 1960. AGH.

³⁷ Carlos Paolillo, *op. cit.*, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ Según indica Henríquez, después del viaje a La Habana, Margot Contreras, directora del BNV, quemó las críticas, que fueron bastante malas.

De regreso a Venezuela, Graciela dejó la compañía debido a que percibió en ella un ambiente desagradable, circunstancia que, al combinarse con su "patología" –"yo era muy estrellita y por tanto muy caprichosa, y no me quería alinear a la disciplina del ballet"–, dio como consecuencia su retiro del BNV, decisión que aún hoy no logra entender.⁴⁰

Enseguida se incorporó a Danzas Venezuela, un conjunto folclórico dirigido por la mexicana Evelia Beristáin, en el que permaneció un año.⁴¹ Al dejar esta agrupación vivió un tiempo a la deriva, "como veleta", aceptando cualquier trabajo, pues aunque seguía viviendo con sus padres, requería de soporte económico.

Continuó participando en los espacios televisivos (donde a veces tenía que bailar –dice– "cosas horribles"). Montó pequeñas danzas que le sirvieron para afianzar el oficio y empezó a tomar clases de técnica Graham –"mal interpretada y mal conocida"– con Grishka Holguín, fundadora de la Escuela Venezolana de Danza Contemporánea junto con Conchita Crededio.⁴² El maestro Holguín la había informado de que Xavier Francis, maestro de danza estadounidense, se encontraba en la capital mexicana, donde se estaba desarrollando "el movimiento de danza moderna más destacado" de América Latina.

González Almeida, con quien Graciela había discutido la necesidad de abrirse a nuevos campos, le sugirió visitar México. Con esta idea en mente, pidió orientación a Beristáin, quien le extendió cartas de recomendación y le ofreció su casa de Coyoacán, en la ciudad de México, en caso de que fuera necesario. Optimista y dispuesta a aventurarse en un mundo que prometía un desarrollo fructífero para sus inquietudes de modernidad creativa, Graciela viajó a México, donde se dio a la tarea de buscar un grupo que la acogiera y le ofreciera nuevas oportunidades de desarrollo.

⁴⁰ Calos Paolillo, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹ Por esas fechas (1959), Graciela incursionó en el cine al ser invitada a formar parte del elenco de *Yo y las mujeres*. Primera vez –según un cronista– "que el arte alado pasa a la gelatina". (Eduardo Feo Calcaño, "Amador Bendayan, 'Toribio Aguado'", *Gelatina*, Caracas, Venezuela, 24 de abril de 1959. AGH).

⁴² Holguín se formó en Los Ángeles, California, junto a Lester Horton, quien había sido alumno de Waldeen y Guillermina Bravo. La escuela que fundó funcionó de 1948 a 1959. En ella fue alumna suya la destacada bailarina y coreógrafa Sonia Sanoja.

Capítulo 2

Graciela, cuerpo que se abre a la creación

Metáfora hecha movimiento y color, tiene la danza
el mágico hechizo de hacer más tenue la presencia del aire —el aire
y el infinito son la patria sin fronteras de la flor,
del pájaro, de la abeja, de la mariposa y de la bailarina—,
y Graciela Henríquez la ha vivido dentro de la emoción sublime
de una viajera incansable, en la vibración inmóvil del colibrí
y en la ternura de la gota de agua que nos evoca la canción
del tinajero de la casa de nuestros abuelos.¹

Graciela Henríquez llegó a nuestro país en 1961 sin saber que sería de manera definitiva. Siguiendo su curiosidad natural, su instinto viajero y su pasión por la danza —y con una experiencia acumulada de varios años en Venezuela y Europa—, empezó su peregrinar en México con la expectativa de integrarse a algún grupo que coincidiera con sus intereses, abocándose a reconocer los rasgos de la cultura y de la danza mexicanas de aquel momento. Luis Enrique Ramírez registró en 1990 las palabras de Graciela, que en retrospectiva explicaron los motivos que la inclinaron a residir en México: “Preferí ser cola de león que cabeza de ratón”, dijo, refiriéndose al desarrollo que había alcanzado la danza moderna mexicana, cuando en Venezuela ésta apenas empezaba a gestarse.²

Los rasgos culturales de la época fueron resultado de un largo proceso en el cual se estaban cuestionando las vertientes de la ideología y la cul-

¹ Juan de Lara, art. cit. AGH.

² Luis Enrique Ramírez, “El verdadero artista no tiene por qué perder espontaneidad”, *El Financiero*, México, 18 de diciembre de 1990. AGH.

tura nacionalistas mexicanas, fincadas en los preceptos revolucionarios, aún bajo la ilusión de la modernidad.³ Los distintos dirigentes del periodo posrevolucionario habían apoyado la industrialización buscando expandir sus beneficios a todos los ámbitos del gobierno, incluidos los relativos a la cultura y las artes.⁴ A partir de los años 40 se empezó a hablar del *milagro mexicano*,⁵ expresión que dio cuenta del optimismo de la época y de una utopía que pronto mostró sus puntos flacos, quizá el principal de ellos fue la desarticulación de la economía tradicional y la migración del campesinado en busca de mejores condiciones de vida. En poco tiempo la capital rebasó los tres millones de habitantes, asentados en suburbios repletos de subempleados y desempleados que hicieron imposible ocultar los grandes contrastes socioeconómicos de la ciudad de México y que dieron forma al clima urbano que prevalece —cada vez más deteriorado— hasta el presente.

En pleno cuestionamiento acerca del destino artístico nacional (1950), alejada de los cinturones de miseria que excluían de la cultura de las Bellas Artes a sus habitantes, la Zona Rosa se convirtió en el lugar de reunión de los artistas de avanzada.⁶ Los denominados *existencialistas*⁷ —que, “con pantalón y suéter de cuello de tortuga rigurosamente negros”, y “aburridos

³ Bajo el régimen de Porfirio Díaz (1876–1911) se impulsó fuertemente la modernización del país, proceso que se vio desacelerado a consecuencia de las luchas revolucionarias de 1910. Después de un largo periodo de inestabilidad, a mitad de los treinta parecía que finalmente México se reorganizaba con Lázaro Cárdenas a la cabeza. La Segunda Guerra Mundial presentó nuevas oportunidades de crecimiento económico y social para algunos países latinoamericanos, entre ellos México. Los entonces encargados de definir el rumbo del país se convencieron de que éste había alcanzado la madurez política y la estabilidad social requeridas para afianzar el proyecto hacia la modernidad, sueño interrumpido del porfiriato.

⁴ La danza se institucionalizó en la década de los años 30 vinculada a una tendencia nacionalista que culminaría en el denominado movimiento de la danza moderna mexicana de los años 40 y 50. (Cfr. María Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, CENIDIAP/INBA, 1990.

⁵ El llamado *milagro mexicano* abarcó de 1940 a 1952, y decayó durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines. Inmediatamente después surgió el llamado *desarrollo estabilizador*, que se prolongó hasta fines de los años 60, cuando el modelo económico de sustitución de importaciones ya no se adecuaba a las nuevas necesidades del país.

⁶ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 2003, p. 183.

⁷ El pensamiento existencialista se gestó desde fines del siglo XIX, aparejado con las vanguardias del momento, y alcanzó su clímax al término de la Segunda Guerra Mundial.

o deprimidos”, cuestionaban el sentido de la vida— se pusieron de moda.⁸ En los círculos artístico-intelectuales se leyó a Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, quizá sin comprender de manera total la profundidad de su pensamiento ni sus futuras consecuencias. Los escritos de Miguel de Unamuno, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty, Karl Jaspers, Gabriel Marcel y Sartre difundieron la filosofía de corte existencialista, y lograron una gran repercusión en el imaginario de muchos de los interesados en la cultura y el pensamiento.⁹

En el terreno político, la continuidad entre los gobiernos de Miguel Alemán (1947-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1958-1964), alejados de la inclinación social del cardenismo, provocó que las nuevas generaciones de intelectuales se sintieran inquietas, pero al carecer —en opinión de Krauze— “de experiencia práctica en la vida campesina u obrera, no pudieron proponer cambios pertinentes”.¹⁰ Como contrapunto, la Revolución cubana (1959) mostraba una propuesta política inusitada para un país latinoamericano, ejemplo llamado a ser seguido por las corrientes de izquierda del continente. Sin embargo, a pesar de que en nuestro país hubo un gran número de intelectuales y artistas que vivieron esta experiencia “casi como una revelación religiosa”,¹¹ la inclinación general

⁸ José Agustín, *op. cit.*, p. 204. Sergio Mondragón y Margaret Randall tradujeron a Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Gary Sneider y Jack Kerouac en la revista *El Corno Emplumado*.

⁹ Octavi Fullat, *op. cit.*, p. 86. Sartre abogó por una filosofía de lo concreto, que regresara a las cosas mismas y recuperara al sujeto individual como *actor* de la vida; por una filosofía de la acción, que al hacer consciente la finitud del ser humano lo colocara de manera constante en “situación para”. Unamuno también habló del ser humano real, el hombre “de carne y hueso, el que nace y muere —sobre todo muere—, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano”. Por su parte, Camus escribió sobre el absurdo, el mal, la rebeldía y la culpa. En sus narraciones el hombre agota todas las experiencias posibles sin ilusión y sin vocación alguna. (*Ibid.*, pp. 65-67).

¹⁰ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema mexicano (1940-1996)*, 2ª reimpresión, México, Fábula/Tusquets Editores, 2003, p. 283.

¹¹ En México, la *Revista de la Universidad*, dirigida por Jaime García Terrés, dedicó un número especial a Fidel Castro, quien aparecía en la portada con “el puño derecho en alto, puro en los dientes, metralla en la mano izquierda, gran sonrisa”; y en el interior había “viñetas y fotos de los jóvenes barbudos que deslumbraban a sus coetáneos mexicanos y los hacían sentir incómodos con su vieja y enmohecida Revolución”. (*Ibid.*, p. 280).

fue hacia "una izquierda moderada", al considerar que los mexicanos ya habíamos tenido nuestro propio movimiento revolucionario, presente como fantasma en el discurso político.¹²

Después de la invasión a Bahía de Cochinos en 1961, y en respuesta a la presión ejercida por los Estados Unidos, las manifestaciones de apoyo a Cuba fueron reprimidas, con lo que se creó "una atmósfera de intimidación a los izquierdistas".¹³ La llamada Guerra Fría¹⁴ escindió en dos bloques político-económico-ideológicos al mundo; esto ocasionó que los intelectuales mexicanos, divididos en bandos desde el gobierno de Lázaro Cárdenas, conservaran, defendieran y adaptaran sus respectivas posturas—fueran de derecha o de izquierda—en respuesta al cauce de los nuevos acontecimientos.

La danza moderna mexicana había vivido el crisol nacionalista bajo la dirección de Miguel Covarrubias, y estaba a la expectativa de los cambios que se avecinaban. El 25 de febrero de 1959 Ana Mérida fue nombrada jefa del Departamento de Danza del INBA. Durante su gestión estableció reformas tanto en el área educativa como en la profesional, de acuerdo con las políticas culturales del régimen.¹⁵ Durante su dirección hubo inevitables acomodados, pero la expresión dancística no se detuvo, sino que se integró a

¹² Enrique Krauze comenta que la generación del Medio Siglo llegó a ejercer una influencia similar a la que Vasconcelos había tenido: "En las aulas universitarias, en sus revistas, libros y artículos, en mesas redondas, conferencias y cafés, educaron ideológicamente a la siguiente generación intelectual, que, completando el ciclo orteguiano, no tendría ya la vocación de criticar sino la de destruir el viejo orden revolucionario". En los años 60, esta generación preparó las condiciones para el intervencionismo estatal de las dos décadas siguientes. (*Ibid.*, p. 284).

¹³ José Agustín, *Tragicomedia mexicana I...*, p. 193. La ofensiva contra la Universidad Autónoma de Puebla "reforzó el fanatismo religioso y anticomunista", que dio inicio a la campaña "Cristianismo sí, comunismo no". (*Ibid.*, p. 129).

¹⁴ Graciela Henríquez—entonces esposa de Edwin Ermini, guerrillero asesinado en 1958—vivió esta tensión en carne propia al encontrarse bailando en Cuba, cuando los Estados Unidos finalmente declararon el rompimiento de relaciones con la isla el 3 de enero de 1961.

¹⁵ Margarita Tortajada, *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*, Cap. I, p. 4, en el libro digital *Danza y poder I y II*, México, CENIDI-DANZA/INBA/CNART (Biblioteca digital CENIDI-DANZA), 2006.

Al integrarse el Ballet Clásico de México, en 1963, el proyecto de danza moderna mexicana impulsado por Miguel Covarrubias llegó a su fin. Los apoyos oficiales se destinaron inmediatamente después a las expresiones de danza clásica y folclórica de manera caprichosa.

la nueva lógica de la cultura y el arte mexicanos en busca del modernismo artístico.¹⁶

Margarita Tortajada indica que, a pesar de las nuevas ideas liberadoras y combativas durante la década de los sesenta, “la danza clásica afianzó su posición y sus logros artísticos cobijada por el INBA”. La danza folclórica, representada por numerosas compañías, de entre las que destacaba el Ballet Folklórico de México (BFM), “mantuvo su fuerza y empuje en los ámbitos nacional e internacional”. La danza moderna “buscó nuevos caminos expresivos y formas de supervivencia”. En ello el BNM ocupó la posición hegemónica, aunque compartió su espacio con el BI (surgido en 1966). Los grupos pequeños, “a pesar de tener corta vida, fueron laboratorio de experimentación que enriqueció al género, el cual cambió sustancialmente al pasar de la danza moderna a la contemporánea y reivindicar ‘lo universal’ frente al nacionalismo del periodo anterior”.¹⁷

A pesar de la división presente en ese tiempo en la cultura del país, sus distintas manifestaciones alcanzaron reconocimiento internacional: entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, en el *boom* literario latinoamericano¹⁸ destacaron los escritores mexicanos.¹⁹ Junto con ellos, muchos artistas e intelectuales se incorporaron a las nuevas tendencias experimentales y a los movimientos de ruptura “social, cultural, sexual”, inconformes con

¹⁶ *Ibid.*, pp. 15-18.

¹⁷ *Loc. cit.* Para ese entonces, la institución educativa más importante del país en materia dancística era la Academia de la Danza Mexicana (ADM, 1947), mientras que la Escuela Nacional de Danza (END-1932) dependía sólo formalmente del INBA. En el ámbito profesional trabajaban el Ballet Clásico de México (BCM, 1963), el BNM (1948), el Nuevo Teatro de Danza (NTD 1953) y el Ballet Waldeen (1940, de vida intermitente). Los dirigentes de las compañías no subsidiadas luchaban arduamente por conservarlas activas, experiencia que les permitió desarrollar su creatividad y construir nuevos foros de exhibición, que sirvieron de ejemplo a las generaciones inmediatamente posteriores. Éste fue el caso del Ballet de Cámara y del Ballet Concierto, compañías de neoclásico antecesoras del Ballet Clásico de México.

¹⁸ José Agustín, *Tragicomedia mexicana I...*, p. 144. En 1960 apareció la traducción de *La región más transparente*, del escritor Carlos Fuentes; en 1961 Jorge Luis Borges obtuvo el Premio Internacional de Literatura; en 1962 Fuentes ya había escrito *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, éxitos internacionales. Estos escritores simpatizaban con Cuba, lo que contribuyó “a que existiese una fuerte conciencia latinoamericana y la necesidad de mayores lazos de unión entre los pueblos subdesarrollados del continente”. (*Ibid.*, p. 218).

¹⁹ Ellos ofrecerían material fresco a los coreógrafos, quienes acudieron a la nueva novelística para nutrir su espíritu.

la burocracia cultural, el oficialismo y las "recetas".²⁰ Sin embargo la crisis sobrevino y puso en jaque las expectativas auguradas para la mitad del siglo: la "brecha generacional" y los signos de contracultura empezaron a ser evidentes. El rocanrol, "cargado de energía, vitalidad, alta tecnología y de irrefragable sensación de poderío", fue muestra de la rebeldía juvenil en busca de una expresión propia que enfrentara "la manipulación autoritaria de los adultos". En contradicción con la visión capitalista, muchos jóvenes empezaron a inclinarse a una visión del mundo "mística-esotérica, cristiana, orientalista, visionaria, psicológica", que culminaría con el movimiento *hippie* años después.²¹ Tortajada sintetiza: "Surgió el furor por las melenas, las minifaldas y el bikini [...] la píldora revolucionó las prácticas sexuales; se popularizaron el 'amor libre' y el consumo de drogas en Huautla; los *hippies* mexicanos se propagaron; la Zona Rosa en la ciudad de México emulaba a la del París existencialista".²²

A mediados de los sesenta surgió la literatura contracultural conocida como *literatura de la onda*,²³ integrada por jóvenes que buscaban romper con la tradición a través del lenguaje y de temas políticos de actualidad, como la guerra de Vietnam, el descrédito en la autoridad y el amor como vía para enfrentar la violencia. Sus protagonistas incluían en su forma de expresión el ritmo de la música *pop*, la ironía, el humor y la cultura del albur. El cine se promovió como el arte del momento y surgieron los cineclubes, donde la Nueva ola francesa —con directores como Jean-Luc Godard, François Truffaut y Alain Resnais— causó sensación entre los cinéfilos,²⁴ a la vez que jóvenes directores mexicanos se probaban en el cine experimental con películas como *Los caifanes* (1965, con guión de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez),

²⁰ José Luis Cuevas llegó a referirse al "infecto bastión de Bellas Artes" y a la "situación putrefacta de las llamadas actividades cultas". (Véase: Cuevas por Cuevas, de Carlos Monsiváis). (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. I, p. 3).

²¹ *Ibid.*, p. 243.

²² *Ibid.*, p. 147.

²³ Entre los representantes de la onda se menciona a Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, Héctor Manjarrez, Federico Arana y José Agustín.

²⁴ Luis Buñuel se fue a filmar a España en 1961: "Con el binomio Alatríste-Pinal, el aragonés realizó *El ángel exterminador*, una alucinante historia que claramente viene de un sueño". En contraste, "el cine nacional produjo películas de rocanroleros, 'comedias musicales' cuyo único chiste era presentar a los ídolos del rock...". (*Ibid.*, p. 210).

con "gallinas degolladas o actores defecando en escena".²⁵ Poco tiempo después se pondría de moda la psicodelia²⁶, que en nuestro país se identificaría con los indígenas, cuya cultura tenía conocimiento acerca de las plantas alucinógenas y la conexión espiritual con el cosmos.²⁷ La apertura de nuevos espacios expresivos contribuyó a democratizar el ambiente, tendencia presente durante toda la década.²⁸

El arribo de Graciela Henríquez a nuestro país coincidió, reitero, con el auge del desarrollismo y la tendencia a romper con los distintos discursos nacionalistas, que en opinión de muchos impedía a México cruzar el umbral de la modernización.²⁹ Octavio Paz, pensador destacado cuya presencia sería determinante a lo largo del siglo, se inclinaba por la "puesta al día" mediante la reelaboración de "los materiales propios", con miras a ganar presencia en el mundo de la cultura occidental.³⁰

Este México complejo fue el territorio donde Graciela escogió permanecer, asumiendo corporalmente sus cambios políticos, sociales y culturales, en su

²⁵ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1...*, p. 216.

²⁶ El escritor Ken Kesey y los sociólogos Timothy Leary, Richard Alpert y Ralph Metzner fueron despedidos de Harvard por experimentar con alucinógenos. Agustín señala que "Leary y Kesey darían lugar a los *hippies*, que empezaron a invadir México y que serían considerados tiempo después como una importante manifestación de la contracultura de la segunda mitad de los sesenta". (*Ibid.*, p. 243).

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁸ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, 3a reimpr. de la 2a ed., México, Planeta, p. 35. En 1963, Vicente Leñero escribió *Los albañiles*, libro en el que retomó la temática social y el uso de un lenguaje "que elaboraba artísticamente las hablas coloquiales. Para entonces era ya muy fuerte la tendencia a enfatizar la forma y rehuir todo 'provincialismo...'" (*Ibid.*, p. 219).

²⁹ El internacionalismo cultural se había hecho presente en nuestro país desde los años 20 con Los Contemporáneos, y en los cuarenta resurgió bajo la influencia de los intelectuales españoles refugiados —la danza instrumentó como idea capturar y representar la esencia nacional para volverse universal—. Ellos, como otros muchos artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo, se verían forzados a ejercer las tareas de interpretación de la historia, de análisis y crítica social, que en opinión de González Torres se prolongaron a lo largo del siglo debido a "la importancia creciente de la opinión pública, el crecimiento de la educación universitaria y el prestigio que la letra y las ideas brindan al poder..." (Armando González Torres, *Las guerras culturales de Octavio Paz*, México, Colibrí, 2002, p. 15).

³⁰ *Ibid.*, p. 80.

precipitado ascenso hacia un capitalismo que modificaría la forma de vida de sus habitantes.³¹

La joven emigraría geográfica y conceptualmente al abandonar su provincia y el mundo color de rosa de la bailarina clásica. Con entusiasmo, comenzó a buscar una senda de manifestación propia en la que la vanguardia europea le sirvió de impulso inicial. Sin pérdida de tiempo, se presentó en el Ballet Nacional de México (BNM), donde tomó clases e intentó unirse a la compañía pero no fue considerada –quizá por ser una bailarina de formación clásica, por no existir recursos para aceptar nuevos miembros o debido al largo proceso de prueba que algunos grupos consideran necesario para admitir a un nuevo participante–. Al mismo tiempo bailó en el Ballet Folklórico de México (BFM), de Amalia Hernández, y tomó clases en distintos estudios. Finalmente, se decidió por ingresar al Nuevo Teatro de Danza (NTD), grupo de Xavier Francis al que se integró, entusiasta, en espera de su próxima presentación en la temporada del Palacio de Bellas Artes.

Ganarse un espacio en la danza nacional no fue una tarea fácil. Bajo esta atmósfera de grandes cambios e influencias político-culturales, Graciela Henríquez se introdujo a la danza mexicana. Ella misma en proceso de transformación, haría notar en poco tiempo su presencia. Después de haber visto *La misa breve*, de José Limón (1961) se convenció de su inclinación hacia la danza moderna al descubrir un paralelismo entre esta expresión y sus inquietudes filosóficas, literarias y culturales. Habiendo clarificado estos objetivos, se unió al NTD, grupo que Francis había integrado en 1953.³²

³¹ José Agustín considera que en los años 50 fue “quedando atrás la vieja concepción rural de México” y se vivió en el país un proceso de búsqueda de “una nueva identidad nacional”. (José Agustín, *Tragicomedia mexicana I...*, p. 149).

³² En 1953 Francis inició su proceso de independencia de la danza oficial al participar en las temporadas Conciertos de Danza, organizadas por Guillermo Keys en el Teatro Insurgentes. Después de la Temporada de Danza de 1954, en el PBA, Francis decidió su separación definitiva y definió a su compañía como grupo experimental. Los codirectores del NTD eran Xavier Francis y Bodil Genkel. (Margarita Tortajada, *Danza y poder*, pp. 270-271). El elenco del NTD estaba constituido por Farnesio de Bernal, Valentina Castro, Luis Fandiño, Beatriz Flores, Esperanza Gómez, Raquel Gutiérrez, Guillermina Peñalosa, Rosalío Ortega, Hugo Romero, John Sakmari y Teresa Urgell. John Fealy era maestro; Luis Fandiño, encargado de la publicidad. El pintor canadiense Arnold Belkin fue el diseñador, y Guillermo Noriega, el compositor. (El elenco más estable lo constituyeron Cecilia Baram, Luis Fandiño, Ramón Benavides, Rosa Bracho, Armando Chavarri, Beatriz Garfías, Esperanza Gómez, Ricardo

Desde su primera obra, *Imaginerías* (con música de Bela Bartók, y escenografía y vestuario de Julio Prieto), calificada por Miguel Covarrubias como “una fantástica suite de danzas abstractas de gran emotividad y técnica coreográfica”, Francis habría de destacar en nuestro país. A pesar de ello, el mínimo apoyo que recibía por parte del INBA le fue suspendido en 1959, lo que marginó a su grupo, que se vio forzado a presentarse de forma independiente y novedosa en distintos foros, incluido su estudio. El trabajo de Francis, siempre innovador, incluyó métodos de improvisación en sus montajes. La pieza *Crisis en blanco y negro* (coreografía de Bodil Genkel con percusiones del mismo Francis) fue resultado de esta novedosa aproximación a la creación dancística, aunque la visión experimental había sido común en la escuela alemana de danza moderna desde la segunda década del siglo XX, base –a su vez– de las búsquedas coreográficas de la danza neoyorquina de mediados de siglo.³³

Francis y Genkel, directivos del grupo, mantenían “una postura contestataria frente a las corrientes hegemónicas y el nacionalismo en boga”. Respecto a dicha postura, los críticos se preguntaban si el NTD era un grupo formalista, *abstraccionista* extranjerizante, surrealista, intelectualista, *psicologista*...³⁴ Sin poder precisarlo, coincidían en que era un espacio de estímulo a la creación; “un laboratorio en que se conciben –como en todos los laboratorios– muchas fórmulas fallidas, pero que se convierte en insustituible elemento de prueba”.³⁵

En 1960, Bodil Genkel enfermó seriamente y tuvo que retirarse de la danza por un largo tiempo.³⁶ La falta de una adecuada administración ocasionó la casi desaparición de la escuela y del NTD, cuyos integrantes se

González, Carlo Grandi, Manuel Hiram, José Mata, Yolanda Moreno, Ruth Noriega, Rodolfo Reyes, Freddy Romero, Teresa Urgell y Carmen Valle Franco). (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. I, p. 16).

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ Palabras de Raquel Tibol citadas en Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. I, p. 72. Tibol destacaría la labor de Xavier Francis, a quien consideró “un punto de referencia, un ojo agudísimo, un espejo; es decir, un preceptor que no marcó tendencias sino que perfeccionó las habilidades que cada quien necesitaba para desarrollar su tendencia sin deformarla”. (Margarita Tortajada, *Danza y poder*, p. 539).

³⁶ Para ampliar la información véase: Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. I, pp. 16-18.

vieron orillados a abandonar el estudio del 16 de Septiembre número 26 (altos). Elena Noriega le ofreció a Francis un salón en la anterior sede de la ADM (Hidalgo núm. 61), frente a la Alameda Central, a donde se mudaron. Graciela y su amiga Chela Atencio entraron a tomar clase en ese nuevo estudio, donde Francis se animó a restablecer su compañía. La calidad del grupo logró crear una atmósfera estimulante debido a su rigor técnico y su mística a prueba de fuego.³⁷ Pero, a pesar de los reconocimientos de la crítica, Francis no tuvo el beneficio de montar funciones sino hasta 1963, cuando participó en el II Festival de Danza Moderna Mexicana, para el cual el INBA le compró algunos boletos.

*Enlaces*³⁸ (con improvisaciones musicales de Francis, Fealy y Grandi; textos de Leopoldo Gavito; vestuario de Xavier Lavalle, e iluminación de Thomas Skelton), fue la obra en la que Graciela se integró y con la que participó en el citado festival; estuvo dedicada a Bodil Genkel y constó de nueve secciones en las que se tocó música en vivo.³⁹ Su tema eran los elementos naturales —la tierra, el agua, el aire— y las relaciones humanas dentro de una comunidad primitiva. Lin Durán observó que el coreógrafo había pretendido retratar un mundo armonioso, desprovisto de los horrores de la civilización y la tecnología moderna, en donde los habitantes carecían de actitudes neuróticas y trabajaban con tranquilidad. Reporta, sin embargo, fallas en el oficio debido al acompañamiento de percusiones y flautas, en ocasiones pobre e incoherente; al vestuario que no correspondía con la abstracción pretendida, así como al abuso del ritmo lento en la obra.⁴⁰ Era el producto de un año y medio de trabajo con los bailarines Luis Fandiño, John Fealy, Yolanda Moreno, Chela Atencio, *Sabina*, Mireya Barbosa, Margarita Calderón, Juan Antonio Rodea, Luis Muniche, José Rosas, Graciela Henríquez y Carlo Grandi, último equipo con el que se presentó Francis.

³⁷ "Graciela Henríquez o la búsqueda de la expresividad", *El Día*, México, 1980. AGH.

³⁸ Para el II Festival de Danza Moderna Mexicana de 1963, se convocó a distintos grupos, a los cuales se aseguró un subsidio anual de sesenta mil pesos para la producción de obras y difusión de las funciones. Con este festival se reanimó al NTD y al Ballet Mexicano (BM), dirigido por Guillermo Arriaga (resurrección del Ballet Popular, BP), que tenía un repertorio de danza moderna, con Ana Mérida como coreógrafa huésped. El NTD, el BM y el BNM fueron las tres compañías participantes. (Margarita Tortajada, *Danza y poder*, p. 521).

³⁹ *Ibid.*, p. 538.

⁴⁰ Lyn Durán, *op. cit.*, p. 105.

El concepto integrador y la duración de hora y media de *Enlaces* no era usual para aquel entonces. Francisco Monterde –quien se refirió a esta pieza como la obra más original y lograda del grupo– acotó que la misma contenía “escenas de dolor, trabajo y regocijo, en su mayor parte íntimas, recatadas, en las cuales el pensamiento y el sentimiento amoroso van unidos a representaciones plásticas del proceso que conduce de la siembra a la cosecha”.⁴¹ Lin Durán constata que *Enlaces* fue “profundamente poética”, con “momentos tan inolvidables”, de tanta “estética y de tal calidad emotiva” que nunca podrían ser logrados por “Béjart ni muchos coreógrafos espectaculares del mundo”.⁴²

Por su parte, Juan García Ordoño –quien entrevistó a Xavier Francis y a algunos de sus bailarines en el estudio del grupo– dio cuenta de la ascendencia que Francis tenía sobre éstos, quienes no ocultaron su cariño hacia el maestro. En la plática de Ordoño con Graciela Henríquez, ella mencionó que trabajar con Francis había sido una experiencia significativa porque ofrecía al bailarín cierta autonomía, lo que le había permitido, personalmente, un mayor desarrollo.⁴³

En aquel momento, Xavier trabajaba con temática mexicana, y sus montajes eran obsesivos y exhaustivos, “como un brillante que pules [...] en busca de la perfección”. Al paso de los años, Graciela llegó a considerar que este perfeccionismo –imposible en “los países tercermundistas”– le impidió a Francis un desarrollo pleno. Resaltó, asimismo, que su mirada de extranjero –negro y por tanto minoría– había condicionado en forma positiva su acercamiento a la obra artística.

⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

⁴² *Loc. cit.* La presentación de *Enlaces* en el Teatro del Bosque coincidió con la participación del destacado coreógrafo belga Maurice Béjart en la Temporada del PBA.

⁴³ En este corto diálogo, Graciela indicó haber cursado la carrera de ballet clásico en su país durante 12 años. Habló de su beca y de la experiencia que tuvo al bailar con distintas compañías europeas; de las giras que realizó; de su estancia en los Estados Unidos, y de su regreso a Venezuela, donde vio danza moderna. Asimismo, comentó que al llegar a México perteneció al BFM, del que salió después de un año para dedicarse a lo que más le agradaba: la danza moderna. Los dos años dentro del NTD habían sido –según afirmó Henríquez– de constante dedicación, por lo que manifestó su esperanza de que el grupo continuara adelante. (Juan García Ordoño, “Nuevo Teatro de Danza”, *Ovaciones*, México, ca. 1963. AGH).

Enlaces gustó mucho. Estaba bien construida y la iluminación de Skelton—quien acababa de llegar a México— fue muy acertada. No obstante, Graciela se quejó del proyecto general del NTD, pues “no pasaba nada”: no había presentaciones ni planes a futuro. Como resultado de esta incertidumbre, los bailarines empezaron a buscar otras oportunidades: Juan Antonio Rodea se fue a Nueva York, Chela Atencio partió para Uruguay y Graciela se cansó del grupo, porque con Xavier sólo era “tomar clase”.

Por esas mismas fechas, Henríquez se encontró con otro gurú, muy diferente a Francis, pero igual de exigente: Alejandro Jodorowsky. Roberto Colmenares, alumno de pantomima y paisano suyo, la introdujo con él y la incorporó a un ambiente artístico diferente y muy interesante. Alejandro la invitó a trabajar con él, en el entendido de que aquello significaba darlo todo por amor al arte: “Tu tiempo y tu vida a cambio de nada”. Así fue como se unió al elenco de *La ópera del orden*, experiencia enriquecedora pero muy pesada: ocho meses de exigentes montajes con Francis y Jodorowsky, trabajando mañana, tarde y noche.

Sin saber cómo, Alejandro y Xavier trabajarían juntos poco tiempo después. Según Graciela, Alejandro respetaba el trabajo de Xavier, mientras que éste mantenía una actitud incrédula hacia el director de teatro, pues en el fondo no le gustaba lo que hacía. Desde el cosmopolitismo de Graciela—había vivido en París y en Nueva York, y venía de Caracas, ciudad carente de sentimientos chauvinistas—, Alejandro concordaba con el espíritu de la época:

...estaba en el mundo de los *performances*, que él llamaba “efímeros” [...] Alejandro no tenía nada [más que] unas garras impresionantes [...] su trabajo no lo hacía a través de instituciones sino por sus pistolas, aunque le cerraran el teatro. Buscaba provocar. Sería un farsante, como dicen algunos, pero en aquel momento tenía un mérito increíble...

En contraste:

Xavier no era arriesgado; mantenía la idea arraigada de un escenario, un teatro con condiciones ideales. Era un ser puro, con una búsqueda casi mística, mientras que Alejandro era un loco desatado: tirando huevos, metiendo a una bailarina desnuda en una tina llena de salsa catsup y con unos pulpos dentro (efímero de

1962 en San Carlos) [...] Él me invitó, y, la verdad, yo venía de fuera, tenía curiosidad y me quedé [...] él decía que quería hacer de mí una gran intérprete...

La manera de componer de Alejandro era muy aleatoria, aunque se basaba en un guión. Viajaba constantemente y mantenía vínculos con el dramaturgo Fernando Arrabal y con Roland Topor; juntos inventaron el *teatro pánico*, muy revolucionario para su época.

Graciela lo describe así: "Era la fiesta, la destrucción, la vida, pero con un carácter efímero [...] era un poco retomando ideas de Artaud, un teatro anti-teatro, anti-arte, lo que más tarde va a dar lugar a la contracultura, que cuestiona el *establishment*". Mientras Xavier trabajaba con Beethoven y Bach, Jodorowsky utilizaba música popular –*twist, rock*, así como algunas piezas del grupo Los Ángeles Negros–, en una "estética de lo perverso":

Yo salía embarazada; mataba y sacaba al hijo de mi vientre... Él usaba las improvisaciones que nosotros como actores le podíamos dar. Yo no tenía experiencia de improvisación: era una bailarina clásica. Pero era joven, bonita, me movía bien, y en escena era muy audaz. Con Alejandro todo era muy performático; siempre estábamos en contacto con la gente.

Alejandro dijo haber aprendido a valorar la cultura popular en México al conocer los espectáculos de Irma Serrano, *La Tigresa*. Con la idea de alcanzar la totalidad, llegó a la conclusión de romper la dualidad actor-espectador, concepto fundamental de Artaud, retomado por el pensamiento artístico posmoderno y contemporáneo.⁴⁴ Así también, dio valor a la improvisación y al regreso a la animalidad, criticando el autocontrol de palabras y gestos que propiciaban la pérdida de ternura.⁴⁵

⁴⁴ Alejandro Jodorowsky, *El maestro y las magas*. México, Grijalbo, 2006, p. 138.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 141. Desde su visión, el cuerpo adquiriría una presencia ineludible y desafiante a través de la cual arremetía contra la falsa moralidad del espectador. Jodorowsky se posicionó contra lo intelectual/conceptual en favor del regreso a la percepción: "Si te escapas del organismo para hacerte observador, éste se convierte de inmediato en calabozo...". El Psicoanálisis constituyó, asimismo, parte de su bagaje. (*Ibid.*, p. 215). Su trabajo e interés en la corporalidad lo llevaron a la terapéutica. Así, se asombró de los poderes de chamanes, curanderos y sanadores. (*Ibid.*, p. 158).

Muchos intelectuales estaban complacidos con las ideas y “locuras” de Jodorowsky, a pesar del boicot que sufría por parte de las corrientes conservadoras.⁴⁶ Graciela comenta:

José Agustín, Gustavo Sainz [...] estaban en las noches viendo los ensayos. ¡Cuándo se ha dado una cosa así! Nada más que hicimos una función y nos corrieron. Es que el MURO (Movimiento Universitario de Renovada Orientación) boicoteó la función con bombas de mal olor. La experiencia con Alejandro fue interesante, pero duró un día. No se pudo estrenar [la obra], porque eso fue en el preestreno. El músico principal golpeaba la tambora con la cara del Papa, que era Juan XXIII. Pues te imaginas que no iban a soportarlo... Salimos corriendo. ¡Nos iban a linchar a todos!

Alejandro volvió a reunir a algunos de los miembros del NTD para un estreno en el balneario Bahía en homenaje a Lautréamont. Casi muere al caer el helicóptero desde donde tenía planeado bajar al escenario natural. Como lo insólito era parte de su trabajo, el accidente fue percibido como parte del evento: “...nosotros bailábamos en una tarima encima de la alberca y después nos tirábamos al agua; se abrían los vestidores. Era muy interesante. ¿Te imaginas, un mural de Felguérez, lleno de conchas de ostión y de material desechable? Empezaba la idea del *arte povera*...”.

A Graciela le gustaba el teatro, pero la danza fue, sin duda, su destino. Sólo que su búsqueda apuntaba a una danza “que tuviera que ver con el hoy”.

Al desintegrarse el grupo de Francis, hubo “un tiempo de silencio, de inmovilidad, de desconcierto”. Graciela deambuló por el teatro y trabajó con Gurrola.⁴⁷ Asimismo, participó en el cine nacional, experiencia que, paradójicamente, la pondría una vez más en contacto con la danza. En 1964 filmó *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, y se relacionó con personalidades del medio. Por su participación en dicha cinta, ganó una mención honorífica: “La prostituta flacucha con la que se involucra el protagonista

⁴⁶ En *La ópera del orden* Alejandro interpretó a Hamlet González. La obra fue clausurada por los granaderos en 1962. (*Ibid.*, p. 270, pie de foto de Kati Horna).

⁴⁷ “Graciela Henríquez o la búsqueda de la expresividad”, *El Día*, México, 1980. AGH.

es genial. Y geniales, igualmente, todas las escenas en que ella participa con el ladrón del billar".⁴⁸

Poco tiempo después la invitaron a integrarse al equipo de *El ídolo de los orígenes*, cinta que nunca vio. En ese momento conoció a Roberto Dumont, quien fue esposo de Gladiola Orozco, codirectora, junto con Raúl Flores, *Canelo*, del BI. Durante la filmación –en la que Raúl fungió como diseñador del vestuario– ambos la invitaron a formar parte de su compañía:

...me dijeron [Raúl y Gladiola]: "¿Por qué no vienes a bailar con nosotros? Vamos a hacer una compañía muy sencilla donde vas a sentir libertad". Me cayó tan bien Raúl, me pareció una gente tan linda... Era tan guapo [...] Dije que sí. Unos tres meses antes del debut del Ballet Independiente en el Teatro de Bellas Artes empezamos a ensayar.

Finalmente, en 1967, Graciela Henríquez se integró al recién fundado BI, cuya primera función fue memorable. Juan José Gurrola –invitado para realizar un montaje– declaró que le encantaba la forma en que el grupo se entregaba, pues creía en lo que hacía, además de ser abierto y con una peculiar disposición para experimentar. Henríquez comentó las novedades que presentó el Ballet Independiente:

Adán y Eva era una obra preciosa, donde ella era la fuerte [...] funcionaba el contraste: Raúl era muy alto, y tanto Valentina [Valentina Castro, quien también interpretó a Eva] como yo éramos muy pequeñas. Fue pensada por ellos dos como un acuerdo, no sé en qué proporción de creatividad. Pero se hizo para destacar la fuerza de la mujer. Tomé clases de karate para poder hacer ciertas escenas. Gustó mucho por lo cómico, porque en aquel entonces todo era tan solemne... Había momentos de una cierta espontaneidad e im-

⁴⁸ Octavio Alba, "Gran película es *En este pueblo no hay ladrones*. Historia chica con tratamiento grande", s/r, México, 1964. AGH. La película, que ganó el segundo lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental, convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC. Se rodó en tres semanas con poco presupuesto. Isaac y Emilio García Riera adoptaron una historia de Gabriel García Márquez. Intervinieron en el filme, con pequeños papeles, Luis Buñuel, Arturo Ripstein, Alfonso Arau, José Luis Cuevas, Juan Rulfo, Ernesto García Cabral, Abel Quezada, Elda Peralta, Carlos Monsiváis, Alberto Isaac, su mujer, Lucero, García Riera y García Márquez. (Véase: David Wilt, Alberto Isaac, Film Director, en www.wam.umd.edu/%7Edwilt/isaac.htm).

provisación pero con base en una estructura ya muy clara. Mucha actuación. Era teatral, aunque no había pantomimas ni caras...

Canciones, de John Fealy, hablaba de la construcción del hogar, la casa, el marido, la esposa... Íntima, bellísima. Una obra que no llegaba a cualquiera, pero Alvin Ailey, cuando vino a México y la vio, dijo: "¡La quiero!" Y se la montó a su compañía.

You bastard fue el experimento de Gurrola, *enfant terrible* de la escena mexicana. Era algo muy loquito. Tenía textos. Y el hecho de usar la música de Los Panchos fue algo inusitado.

Juegos de playa no tenía mayor chiste.

Librium expresaba una necesidad de la juventud: la década de los sesenta, época del poder joven, aunque todavía no vienen los grandes sucesos que son del 68 en adelante. Tuvo que ver con el mundo de jóvenes algo perdidos, pero deseosos de la paz; de encontrar una armonía con su mundo, tanto particular como exterior. El recurrir a las drogas era una manera de calmar una ansiedad, pero básicamente tenía un mensaje de armonía y de paz, en un momento en que ya se estaban cocinando todos los movimientos juveniles a los que la historia escrita no les ha dado mucha importancia...

A pesar de la larga trayectoria de la danza moderna mexicana, aún era preciso luchar contra algunos prejuicios. *Siempre!*, en su espacio dedicado a las noticias sobre esta actividad, publicó una bella foto de *Adán y Eva* (Raúl y Graciela) y una curiosa nota en la que se preguntaba por qué la gente imaginaba que la danza moderna era para "changos epilépticos". En oposición a este concepto, el autor argumentaba que la danza no era sólo giros en punta y desmayos de cisne, sino que se podía encontrar en la expresión moderna "donosura y fuerza", "suavidad y audacia", y "profundidad de belleza".⁴⁹

Las técnicas dancísticas que predominaban en la época eran la clásica y la Graham, pues se pensaba —como lo asienta Graciela— que cualquier otro entrenamiento "te hacía daño". En ese primer periodo del Independiente los coreógrafos fueron Raúl Flores, *Canelo*, y John Fealy. Henríquez se

⁴⁹ Hoja suelta sin referencia, *Siempre!*, México, s/f. AGH.

incorporó poco tiempo después a la creación.⁵⁰ Las formas de trabajar de Raúl y John eran totalmente diferentes, de ahí que la programación resultara variada e interesante. Raúl sentía inclinación hacia las problemáticas de corte contemporáneo: *Librium* (1967) hablaba de la necesidad de la sociedad urba-



Adán y Eva (1967-1969), coreografía de Raúl Flores, Cateño, s/a. Graciela y Raúl bailando. AGH

na de consumir tranquilizantes para soportar la vida. En *El fin* (1969, con música del Modern Jazz Quartet y Jim Morrison), planteaba el peligro para la juventud de seguir a un gurú y las formas orientales de pensamiento. En *Queda el viento* (1981) trabajó la represión de las marchas estudiantiles y un viaje relámpago por la historia de México.

Graciela sintetiza:

Raúl interpretaba la independencia como la libertad para hacer cualquier cosa en escena: bailar con la bandera mexicana o burlarse de los discursos de los presidentes. *Tema y evasiones* era un choteo de la política del PRI. Tenía una temática totalmente social, con mucho sentido crítico y político. Valioso, y más en ese momento en que Díaz Ordaz era presidente.

Por el contrario, Fealy era universalista, aunque “con los pies en México”.

Siendo integrante del BI y en los momentos en que realizaba una intensa actividad profesional, Graciela Henríquez contrajo nupcias por segunda ocasión, en 1966, con Fernando Lipkau. Ese mismo año sufriría una depresión

⁵⁰ John –descrito por Graciela como “inmensamente culto”– vino a México por Mary Anthony, maestra de Francis –a su vez amigo de Fealy– desde Washington. Fealy era crítico del *Dance Magazine* y reportaba las actividades culturales de México. Desgraciadamente, murió muy joven en circunstancias trágicas.

profunda debido a un embarazo no logrado, lo que la llevó a buscar ayuda en el psicoanálisis. Pronto encontró que su subjetividad empezaba a fluir de manera desbordante. Sin haberlo buscado, el proceso reflexivo del análisis le dio "un empujón enorme" y le enseñó a apreciar la vida. El doctor Raúl Bellón, su terapeuta, la condujo hacia la coreografía de manera casual. Gracias a ello empezó a romper con sus miedos, y poco tiempo después quiso volver a componer, tomando como base lecturas sobre el teatro y el psicoanálisis.

De manera circunstancial, Clementina Otero de Barrios, jefa del Departamento de Danza en el periodo gubernamental de Díaz Ordaz, apoyaría el desarrollo de Henríquez al instrumentar una política de apoyo a la enseñanza y la difusión de la danza. Otero formó tres compañías, una de cada especialidad,⁵¹ y organizó cinco festivales de danza y cuatro concursos nacionales, además de coordinar la Olimpiada Cultural de 1968.⁵² En el campo educativo, extendió invitaciones a maestras y coreógrafas extranjeras y coordinó sus actividades con la mira de elevar el nivel de la enseñanza dancística en México. Anna Sokolow, una de sus invitadas, trabajó con el BI e influyó de manera importante en el ánimo creativo de Henríquez.⁵³

En esa visita Anna montó para el BI *Desiertos* (1968), obra que tuvo aceptación en el medio a pesar de su densidad: el tema era metafórico y hacía referencia a los desiertos del alma y a la soledad de las grandes ciudades como Nueva York. El carácter de Anna era fuerte y estricto; su compromiso con la danza y con la vida sirvió de ejemplo a los jóvenes bailarines, lo cual provocó

⁵¹ Otero fue elegida por José Luis Martínez, director del INBA, por pertenecer al ámbito teatral y no tener compromisos dentro del medio. Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 6. En obediencia a los lineamientos marcados por la SEP, Otero instrumentó un proyecto cuyo cometido fue la difusión de las artes entre los estudiantes de segunda enseñanza, lo que involucraba a los artistas con el sistema educativo nacional. (*Ibid.*, p. 10). Su labor facilitó el apoyo económico que se les brindó al BCM, al BNM y a los demás participantes de los festivales (Ballet México Contemporáneo, Ballet Concierto de México y BI). (*Ibid.*, p. 230).

⁵² El máximo logro para la danza lo constituyó la construcción del Teatro de la Danza, inaugurado el 19 de septiembre de 1969. Sin embargo, no fue sino hasta un año después cuando pudo ser rescatado para la Segunda Temporada de Danza, ya que "estaba en jodorowskianas manos" con la presentación de *Zaratustra*. (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, pp. 212-214).

⁵³ *Ibid.*, p. 213.

que se compenetraran profundamente con este arte. Sus obras, claras y cargadas de dramatismo, eran resultado de su paso por el Actor's Studio.

Graciela admitió haber hecho coreografía debido a Raúl Flores, *Canelo*, quien siempre impulsaba a los bailarines a probarse en el campo de la creación coreográfica: "Todos los días me preguntaba si ya tenía una idea. Era un estímulo, porque si alguien cree en ti tarde o temprano tienes que responder". También encontró inspiración en Anna, quien desató su deseo compositivo:

...verla componer; su entrega a una temática, a la investigación... Se le ocurría una idea y se metía en ello como un compromiso personal. A todos nos movió fuertemente el tapete. Era el momento del compromiso existencial, casi como una cosa ritual, de teatro sagrado, muy fuerte como vivencia; algo único. Y creo que sí fue un parteaguas para BI. [Con Anna] Aflora toda esa cosa interior, secreta, en mí...

Altamente estimulada, en poco tiempo pudo dar a luz obras de un carácter absolutamente personal, en las que hacía uso de los sueños a la vez que se curaba. Descubrió quién era ella en aquel momento y transformó su sufrimiento en expresión artística. A través de la composición coreográfica renacía.

A fines de 1968, Graciela —que nunca se desvinculó de su tierra natal— fue invitada a bailar junto con Vicente Nebrada —quien viajaría desde los Estados Unidos a Venezuela— por el recién formado Ballet del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), bajo la dirección de Elías Pérez Borjas.⁵⁴ Una vez ahí y por azares del destino ("vine a bailar con un coreógrafo, y como a última hora no llegó, me sentí obligada a hacer coreografía; obligada conmigo misma, naturalmente")⁵⁵ le propusieron un montaje. Creó no una sino dos obras muy exitosas y totalmente distintas de las que hizo durante su juventud: *Tres* y *Enfurecidos*, ambas en busca de una perspectiva personal. El tema de *Tres* (con música de Samuel Barber) giró en torno a las conflictivas relaciones emocionales de la vida cotidiana: "dos hombres y

⁵⁴ En 1968 Irma Contreras renunció al BNV. Su lugar lo ocupó Pérez Borjas, *régisseur* de dicha compañía desde su fundación. En busca de una identidad, Pérez Borjas introdujo la danza moderna al grupo, ahora conocido como Ballet del INCIBA.

⁵⁵ "Graciela Henríquez", s/r. AGH.

una mujer; dos mujeres y un hombre”, interés primordial de la coreógrafa en aquel momento. El estreno de esta última obra tuvo lugar en el Teatro Caracas, de la capital venezolana.

Como muchos otros creadores de aquella época, Graciela empezó por revisar la partitura, pues “la música era la tela” donde dibujar la idea. Al referirse la obra a un ser atormentado, utilizó “movimientos y contorsiones” sobre el *Adagio para cuerdas*, de Samuel Barber, que apoyaba su cometido de expresar “una cosa íntima”. Carlos Gaona había montado en México, con la misma música, *Cuatro en el foro*, por lo que Graciela decidió llamar su obra *Tres*: “Tenía alguna que otra influencia [de Gaona], pero era, a la vez, totalmente distinta”. Belén Lobo diría tiempo después: “Con su primer trabajo, *Tres*, ella estableció su posición en la vanguardia de la danza venezolana y satisfizo su deseo de revelar a través del movimiento la personalidad de un ser humano –bailarina, mujer o trabajadora”.⁵⁶

De regreso a México, remontó *Tres* con el Independiente. La pieza se reestrenó en el PBA con el nombre de *Equilibrio perdido*. Lo anterior, a fin de evitar confusiones con *Trío*, obra de Nellie Happee, compuesta alrededor de 1963. Henríquez recuerda con orgullo las palabras de Guillermina Bravo al presenciar la obra: “¡Qué gusto da ver nacer un coreógrafo!”, con las cuales la felicitó por su nacimiento como creadora.⁵⁷ Durante una entrevista, Henríquez aclaró que su motivación había sido la imagen de una persona “fuera de centro”. El psicoanálisis le estaba proporcionando la temática: “Para algunos es medio surrealista. Me inspiré en sueños; en ese mundo onírico que es poético, metafórico”.

Graciela recuperó sus anhelos compositivos al sentirse insatisfecha de ser sólo intérprete, pues la coreografía le permitía sacar “todo lo que trae uno dentro”.⁵⁸ Así, describió la manera en que ese proceso de montaje en Venezuela despejó algo en su interior, como “un cuerpo que empezó a salir de su concha”. Sin embargo, en 1996, durante el homenaje que le realizaron en su país natal –denominado *Retornos* y consistente en una función

⁵⁶ *International Encyclopedia of Dance*, Nueva York, Dance Perspectives Foundation Inc./Oxford University Press, 1998, p. 323. El elenco del Ballet del INCIBA estaba conformado por bailarines de clásico que buscaban hacer cosas diferentes.

⁵⁷ “Graciela Henríquez o la búsqueda de la expresividad”, *El Día*, México, 1980. AGH.

⁵⁸ *Loc. cit.*

retrospectiva-, se refirió a *Tres* como "un refrito poco original, cuyo valor fue darle el impulso inicial para desarrollarse".⁵⁹

En respuesta a la situación de inestabilidad mundial y de rebelión juvenil, creó *Enfurecidos* (con música de Krzysztof Penderecki), estrenada también en Venezuela; en ella recogió una época "muy movida en la que se sentían aires revolucionarios y de cambio social en el mundo". Alguna vez Graciela escuchó *Trenody para las víctimas de Hiroshima*, de Penderecki, quien mantenía un contacto cercano con Caracas, escenario de una importante actividad musical. Esta pieza corta la motivó para trabajar una temática de la vida contemporánea, un mundo convulsionado en el cual los jóvenes se mostraban hartos de todo.

La coreógrafa había vivido en México la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, que a pesar de su política estabilizadora de impulso a la industrialización y la atracción de inversiones nacionales y extranjeras, fracasaba, pues el crecimiento seguía siendo desigual y las diferencias sociales y regionales se acentuaban.⁶⁰ Bajo el lema "Todo es posible en la paz", el país se preparaba, sin reparar en gastos, para la XIX Olimpiada, con sede en la ciudad de México. No obstante, las revueltas en Praga, el movimiento estudiantil de París, la intervención del Ejército y la Policía en las universidades estadounidenses y el repudio juvenil a la guerra de Vietnam inquietaron a los estudiantes del país.⁶¹ Tanto López Mateos como Díaz Ordaz habían declarado su apoyo a la democratización, pero no dudaron en usar la fuerza para solucionar las distintas confrontaciones ideológicas y políticas existentes.⁶² Tristemente, en 1968 las protestas estudiantiles fueron brutalmente reprimidas. Ello acabó

⁵⁹ Rosa María Rappa, "Graciela Henríquez: sin aires de nostalgia", *La Brújula*, Caracas, Venezuela, s/r. AGH.

⁶⁰ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 1.

⁶¹ El movimiento estudiantil empezó a crecer y a agrupar a otros sectores educativos y culturales. Esto provocó que el Ejército entrara a los centros académicos, "incluidos los de educación artística adscritos al INBA, pues en sus escuelas también bullía la rebeldía contra las propuestas educativas, en coincidencia con las consignas de los movimientos universitarios". (*Ibid.*, p. 3).

⁶² José Agustín, *Tragicomedia mexicana I...*, p. 179. López Mateos deshizo el movimiento de los ferrocarrileros (1959) y el de los campesinos, este último encabezado por Rubén Jaramillo (1962). El movimiento de los médicos (1965) y los movimientos estudiantiles de Morelia (1966) y de Sonora (1967) fueron eliminados por Díaz Ordaz. La revista *Política* desapareció en 1968. (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. I, p. 2).

con la legitimidad del sistema político mexicano e hizo evidente la falta de coherencia entre discurso y práctica, así como la verdadera tendencia del Gobierno mexicano.⁶³

Estos acontecimientos despertaron el deseo de Graciela Henríquez de dar a conocer la injusticia político-social en el mundo, por lo que empezó a trabajar en *Enfurecidos*. Durante el proceso se topó con la palabra francesa *enragé* (*lleno de rabia*), y su idea inicial cobró forma. La obra resultó muy "sokoloviana", no porque fuera una copia, sino porque se sentían claramente en ella la presencia espiritual y el concepto creativo de la coreógrafa estadounidense, que podía resumirse en su sentencia de abrir los ojos al mundo.

La encomienda de *Enfurecidos* era conmover al espectador. Resultaba una obra muy frontal, casi agresiva, en la que al final tres bloques de personas avanzaban señalando al público. Pese a que tuvo éxito en su estreno en Venezuela, Graciela no se atrevió a presentarla en México por temor a que el medio criticara la influencia de Sokolow en ella. Juan de Lara escribió en 1971 una nota en la que resaltaba la modernidad de *Enfurecidos*, en la cual era palpable la inquietud de los estudiantes: "Por eso triunfó en París. Por eso triunfó en Nueva York. Por eso triunfó en México. Por eso triunfará siempre. En su ballet -ballet universal- se mueven los estudiantes. Gesticulan. Muestran una acción permanente y hasta se siente el ruido de las ametralladoras".⁶⁴

Matilde Folch Guimerá interpretó así la obra: "Náufragos en tierra firme, ellos y ellas nadan en turbulencia compleja. Se estremecen y llegan al éxtasis de furia al no poder expresar lo inexplicable [...] en la aparente arritmia, hay ritmo [...] Graciela Henríquez llegó a la perfección en el conjunto, en el detalle".⁶⁵

⁶³ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. I, p. 1. Contradictoriamente, la política exterior del país tendió al reconocimiento de los procesos democráticos. México fue el único país latinoamericano que mostró su postura independiente al negarse a romper relaciones con Cuba tras el triunfo de la revolución socialista. (Ibid., p. 2).

⁶⁴ Juan de Lara, "Graciela", *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, diciembre de 1971. AGH.

⁶⁵ Matilde Fol Guimerá, "Graciela Henríquez, invitada especial del INCIBA", *El Impulso*, Caracas, Venezuela, s/f. AGH.

En 1969, de regreso en nuestro país, Graciela montaría *Invenções* que se presentó en el TBA con el BI. Según indica la coreógrafa, esta obra le produjo la sensación de que por fin había dominado el oficio al haber dado forma a una idea original. En esta suite el grupo de bailarines actuaba como personaje central: "Un conjunto de trozos unidos por un denominador común". *Invenções* estaba constituida por una danza para hombres y otra para mujeres, que de alguna manera fue el antecedente de su futura obra *Mujeres*.

Como pronto se hizo costumbre, Graciela fue invitada por el Ballet del INCIBA a montar su nueva obra en Venezuela. En una entrevista que promovía la presentación de *Invenções* en el Teatro Caracas, junto con *Tres* y *Enfurecidos*, afirmó: "Como intérprete llevo 20 años; como coreógrafa, sólo dos". Así también, confesó que le apasionaba el trabajo compositivo, aunque le causaba temor empezar una obra, pues el montaje la enajenaba por completo. Desde entonces hizo evidente su tendencia de avanzada al declarar su deseo de convertirse algún día en guía de las propuestas de los bailarines, actitud que cuestionaba tanto la idea del *creador único* como la de considerar a los bailarines sólo como intérpretes. Reconocía, no obstante, que para ello era necesario un conocimiento profundo entre los distintos colaboradores, así como tener una misma perspectiva artística. En Venezuela dedicó *Invenções* a la mujer, no por ser feminista sino como homenaje a las bailarinas participantes "porque son excelentes".⁶⁶

En la II Temporada del Teatro de la Danza (TDD), correspondiente a 1970, Emilio Arizaga sostuvo que *Elegía* y *A* —obras del BI— habían sido trabajos serios, mientras que *Gymnopédias* e *Invenções* carecían de "estructura coreográfica", y se presentaban sólo por falta de repertorio suficiente. Muy por el contrario, Alberto Domingo expresó que *Invenções* constaba de movimientos elaborados "con delicia barroca y fuerza dramática verdaderamente notables".⁶⁷ Ricardo Mungarro volvió a mencionar *Invenções* —esta vez en el programa del V Festival de Danza de 1970— como un "ballet contemporáneo con actitudes tomadas de la propia vida".⁶⁸ Una nota periodística (c. 1974-1976) destacó el deseo de renovación de Graciela,

⁶⁶ "Graciela Henríquez", s/r, 1968. AGH.

⁶⁷ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 218.

⁶⁸ Ricardo Mungarro, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 208.

a pesar de que *Inventiones* mostraba “marcadas influencias de la última vanguardia dancística americana y de *Circles*, de Michel Descombey”.⁶⁹



Inventiones, BI (ca. 1970), coreografía de Graciela Henríquez, s/a. ARFC del BI.

Varios años después de compuesta (1982), *Inventiones* se exhibió en el TDD.⁷⁰ Al respecto, Luis Bruno Ruiz señaló que la obra permitía exhibir la calidad de los bailarines. El crítico hizo comparaciones entre los “cargamentos” de esta pieza y los utilizados por Trisha Brown, aunque reconoció que en Henríquez triunfaba “una juvenil musicalidad”.⁷¹ Ruiz se refirió en otra nota a la empatía cinética de los movimientos y la plástica viva, “parecida a

⁶⁹ “Gran triunfo de Guillermina Grootenber [sic]. Temas de ballet”, s/f, ca. 1974-1976. Expediente HG, CENIDI-DANZA. Se destacaron las coreografías *Ciclo*, de Raúl Flores, *Canelo*, y *Cambios*, de John Fealy, con música de Leonard Bernstein.

⁷⁰ *Inventiones* fue presentada junto con las coreografías *Cuarteto incidental*, de Enrique Calatayud; *Cuarto interior*, de Silvia Unzueta; *En la playa* y *Tres fantasías sexuales y un prólogo*, de Raúl Flores, *Canelo*.

⁷¹ Luis Bruno Ruiz, “Mayor entusiasmo en el Segundo Festival de Danza de SLP”, *Excelsior*, México, 17 de julio de 1982.

esos seres que realizaba Kandinsky”. Añadió que el trabajo le parecía “un concierto de relojería”, precisión a la que –acotó– debía su éxito.⁷²

Invenções tenía –según el cronista de la revista *Siempre!*– “líneas y dramatismos muy cerca de lo magistral”. Era –en opinión del mencionado crítico– una pieza “poblada de hallazgos emotivos, de cálidas frases estatuarias”.⁷³ Por su parte, Patricia Cardona distinguió los rasgos anticonvencionales de la autora,⁷⁴ y Luis Bruno Ruiz hizo una nueva observación en la que rescató la influencia del escultor Henry Moore, “un esquema del hombre en su primitivismo pétreo”.⁷⁵

Alberto Dallal presenció *Invenções* con el Ballet de Costa Rica en el Teatro de la Ciudad (México, 1982), y opinó que ésta había sido la pieza fuerte de la noche en cuanto a concepción y realización. Se refirió entonces a la trayectoria desigual pero interesante de Henríquez, con piezas –expresó– donde logra elementos que permiten “apreciar lo que es experimentación y lo que es conocimiento, dominio, técnica”.⁷⁶

En la función retrospectiva *Retornos*, en la que se presentó *Invenções*, Alvarenga argumentó que dicha pieza se hallaba:

...construida con inteligencia espacial y cierto gusto por la estética clásica, la cual rompe de pronto con vigor anticonvencionalista. Arma tríos idílicos, destaca a una bailarina que atraviesa varias veces el escenario, deteniéndose en medio para arquear su espalda y piernas con enorme refinamiento, y al mismo tiempo utiliza el humor con esos bailarines circunspectos que pasean a sus mujeres

⁷² En esa ocasión, *Gymnopédias* e *Invenções* compartieron el escenario con las obras *Las condiciones de un pájaro solitario*, de Aguilar; *En la playa* y *Tres fantasías sexuales...* (Luis Bruno Ruiz, “Se presentaron nuevas compañías en el Festival de la Danza”, s/r, México, 17 de julio de 1982. AGH). El BI actuó en el Teatro de la Paz (julio de 1982) con el programa *A*, de John Fealy; *Cuarteto incidental*, de Enrique Calatayud (con música de André Gagnon); *Cuarto interior* (con música de Keith Jarrett), y *En la playa* (con música de Edith Piaf y Louiguy).

⁷³ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 88.

⁷⁴ Patricia Cardona, “Concluyó Flores Canelo en la Sala Miguel Covarrubias”, s/r. ARFC, BI. El Independiente aparece con el nombre de Compañía Nacional de Danza. El programa se integró con las obras *Pájaro solitario*, *Fantasías sexuales*, *Gymnopédias* e *Invenções*.

⁷⁵ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 208.

⁷⁶ Alberto Dallal, “Otra presentación de Costa Rica”, *El Día*, México, 23 de julio de 1982. AGH.

casi colgando sobre las nalgas o sentadas de espaldas sobre los hombros. ¡Qué hermosa imagen cuando los brazos forman dos filas ondulantes creando un ambiente marino irreal! Esta coreografía transita de sorpresa en sorpresa dándole actualidad de haberse estrenado.⁷⁷

El investigador mexicano Carlos Ocampo aprovechó esta ocasión memorable para situar *Invenções* dentro del espectro estilístico de la coreógrafa:

En el principio fue el desplazamiento pendular, la simetría, las formas filiares que recuerdan a las anémonas marinas, las parejas que se encuentran y se desencuentran, las sutiles reminiscencias del arte cinético trasplantadas a la danza. Mallas verdes, cuerpos uniformes, trazo nítido, angustia deshebrada en hilos de nylon traslúcidos.⁷⁸

Cuando Graciela compuso *Invenções*, aún pensaba que la coreografía era un problema de ajustes sutiles: "No tan atrás, no tan adelante". En abierta autocrítica, confesó tiempo después que, en el aspecto formal, esta obra pertenecía aún a su primera etapa: "Arte que copia al arte".

De julio a diciembre de 1970, Henriques volvió a Venezuela para trabajar con el INCIBA. Compuso *Gymnopédias* y remontó *Invenções*. La primera se estrenó en México durante una gira por Mazatlán. En esa ocasión se utilizaron sólo dos de las piezas originales del compositor. Tiempo después Graciela extendería esta obra tanto musical como coreográficamente, de lo que resultó una pieza mejor integrada.

Como muestra de su interés por la historia del arte, la coreógrafa tomó de Arnold Hauser la idea de que el manierismo había desencadenado el arte moderno, por lo que, a partir de las imágenes de los cuadros de Miguel Ángel y el Greco, fue trabajando *Gymnopédias*. Éste fue "un momento de exquisitez, un ejercicio de estilo", en el que Graciela abrevó de la ironía, cualidad perseguida por distintos representantes del arte moderno: "Satie cuestionó

⁷⁷ Teresa Alvarenga, "Graciela Henriques, vigente", s/r. AGH.

⁷⁸ Carlos Ocampo, "Henriques y el pentimento coreográfico", *El Financiero*, México, 6 de diciembre de 1996. AGH. (Pentimento es un término artístico, principalmente del ámbito pictórico, que se refiere a una alteración en una obra por el cambio de idea del artista. Se puede entender como sinónimo de arrepentimiento).

el arte y se burló de todo. Inventaba; era un poco como Duchamp, como Picasso, que le tomaban el pelo a la gente, que jugaban”, indicó. Con esta idea en mente, incluyó en la danza “alguno que otro detalle de humor”, pero a pesar de esta experiencia exitosa se dio cuenta de que no estaba desarrollando su interés personal, pues su “camino era la búsqueda del movimiento y de la vida real”.⁷⁹

Gymnopedias duró mucho tiempo en el repertorio del BI, y le brindó a Graciela grandes satisfacciones tanto en México como en Venezuela. En 1970, durante la II Temporada de Danza en el TDD, Alberto Domingo expresó que esta obra señalaba la “vocación poética” de Henríquez.⁸⁰ En el V Festival de Danza del mismo año, Mungarro la describió como un “hermosísimo ballet” donde “dos bailarines se envuelven como sombras” y “dan rienda suelta a su alegría”.⁸¹ Para Luis Bruno Ruiz, *Gymnopedias* era una coreografía que mostraba las posibilidades del cuerpo, “la danza por la danza, con una tendencia a establecer una proyección plástica de movimiento”.⁸² El cronista de *Siempre!* la describió como “bastante desvaída” una vez pasada la sorpresa de su estilo (1971).⁸³

Un año después la obra se presentaría en el PBA como parte de un programa descrito por la crítica como “equilibrado” debido a la acertada combinación de las distintas personalidades coreográficas en él involucradas. Según Manuel Capetillo –autor de la nota a la que aquí se alude–, *Gymnopedias* era ejemplo de danza pura que, movimiento por movimiento, llegaba a la “belleza perfecta”.⁸⁴

⁷⁹ En 1970, durante el Festival de Danza del TBA, el BI se presentó bailando *Elegía* de Raúl Flores, *Canelo*; *A*, de John Fealy; *Gymnopedias* (Raúl Flores, *Canelo*, Graciela, Efraín Moya y Guadalupe Ramírez fueron los bailarines), e *Inventaciones*, de Henríquez (bailada por toda la compañía). (Programa de mano del V Festival de la Danza, TBA. México, D. F., 13, 15 y 18 de abril de 1970. AGH).

⁸⁰ Alberto Domingo, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 219.

⁸¹ Ricardo Mungarro, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, p. 208.

⁸² Bruno Ruiz, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, p. 208.

⁸³ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, pp. 88-89.

⁸⁴ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 224. Para el Homenaje a Silvestre Revueltas, realizado en 1974 en Durango, se presentaron las coreografías *Vespertina* (de Raúl Flores, *Canelo*), *Circles* (de Michel Descombey), *Gymnopedias* (de Graciela Henríquez) y *La espera* (de Flores Canelo). El mismo programa se llevó en octubre de ese año al Museo de

En 1974, Humberto Shroeder se refirió a *Gymnopedias* como una danza de divertimento que representaba "un juego amoroso en el que intervienen cinco bailarines".⁸⁵ Una nota de 1975, referida a la gira del BI por Europa, destacó que *Gymnopedias*, de Graciela Henríquez, y *Ciclo*, de Raúl Flores, *Canelo*, gustaron. La nota se extendía, explicando que *Desiertos*, de Sokolow, había sido "demasiado áspera, suscitando aplausos moderados". Agregaba que *Tema y evasiones*, de Flores *Canelo*, fue acogida "con regocijo y levantó ovaciones"; *Invencciones* fue aprobada "unánimemente"; *Mujeres* fue "positivamente el delirio", y *La espera*, la "obra estelar, sin duda".⁸⁶ Entre los comentarios suscitados por esta gira, Horacio Cabral Magnasco señaló que Graciela Henríquez había asimilado en *Gymnopedias* "los aportes de la danza moderna, en sus dominios de expresión corporal y vocal" y que era "un juego, no muy inocente, que recuerda a los pintores de la escuela francesa de Fontainebleau".⁸⁷

Al siguiente año (1976), Graciela se unió a su compatriota Juan Mozón para dar un recital en el BFM, donde ambos bailaron *Gymnopedias*, *Moviéndome* y *Dos-uno*. La crítica las describió como "obras de gran belleza" que "transportaron a los asistentes a un mundo mágico" donde las palabras sobran, pues es posible captar el mensaje que "cada coreografía brinda con sinceridad [...] y sin artificios".⁸⁸ En 1981, Socorro León, periodista de San Luis Potosí, se refirió a ella como una obra muy completa, que logró plena aceptación por el público, a pesar de "su estructura un tanto abstracta". *Gymnopedias* se presentó en aquella ocasión junto con *Invencciones*. León consideró que ambas creaban "las condiciones precisas, de animosidad y entusiasmo" para dar continuidad al programa, que incluyó además *Las con-*

la ciudad de México, y en la Temporada Dominical de Danza efectuada en el Teatro Jiménez Rueda, el BI repitió esta programación el 10 y el 17 de noviembre. (Ibid., p. 227).

⁸⁵ Humberto Shroeder, "Una gran gama de sentimientos representados a través del ballet", *El Universal*, México, 19 de noviembre de 1974. Expediente BI, CENIDI-DANZA. Se bailaron las obras *Vespertina*, de Raúl Flores, *Canelo*; *Circles*, de Descombey; *Gymnopedias*, de Henríquez, y *La espera*, de Flores *Canelo*.

⁸⁶ "¡París, oh la la!", *Siempre!*, México, 1975, "La Vida Airada". (Expediente HG, CENIDI-DANZA).

⁸⁷ Horacio Cabral Magnasco, "Rotundo éxito de Ballet Independiente en París", *El Día*, México, 2 de junio de 1975.

⁸⁸ "Recital de danza, piano y violín", s/r, 6 de agosto de 1976. AGH.

diciones de un pájaro solitario, de Marcela Aguilar, y *Tres fantasías sexuales y un prólogo*, de Flores Canelo.⁸⁹



Raúl Flores, Canelo, y Graciela Henríquez en *Gymnopedias*, 1970. Foto: Jorge Contreras. AGH.

En una presentación realizada en la Sala Miguel Covarrubias, Patricia Cardona recalcó "la sutileza de su estilo", razón por la cual aconsejó su exhibición en un espacio pequeño, ya que, en su opinión, su estética correspondía a la danza de cámara. Desde su punto de vista, esta "joyita" había pasado inadvertida, pues: "El espectador sólo vio una radiografía confusa de un trabajo que requiere la mayor concentración en el detalle".⁹⁰

En la retrospectiva de 1996, Alvarenga acotó que en *Gymnopedias* reinaba la sutileza, y destacó el uso de los pies, que se alargaban o se dejaban colgar como "testimonio estilístico de otra época". Según la crítica, a pesar de que Henríquez se inspiró en el manierismo, al incorporar en la obra momentos satíricos su planteamiento original se hizo "más actual".⁹¹

Ocampo haría énfasis en las diferencias estilísticas: "Luego vino el regodeo en el ornamento, en los montajes escultóricos, en la figuración amanerada en

⁸⁹ Socorro de León, "Estética y armonía en la Compañía de Danza", s/r, ca. 1981. ARFC, BI.

⁹⁰ Patricia Cardona, "Concluyó Flores Canelo en la Sala Miguel Covarrubias", s/r. ARFC, BI.

⁹¹ Teresa Alvarenga, "Graciela Henríquez, vigente", s/r. AGH.

un prerrafaelismo dancístico revivido. Danza *art nouveau*. Alusiones a un jugueteo donde sátiros y ninfas juegan a la nada. Puras *Gymnopedias*".⁹²

Al cierre de la década, muy productiva para Henríquez, la *Memoria 1964-1970* del INBA contabilizó 1940 funciones de danza. Se hizo especial mención al Festival Internacional de las Artes (1968), no sin antes puntualizar el equilibrio logrado entre "lo nacional y lo extranjero".⁹³ Por su parte, el Departamento de Danza sostuvo que había dado impulso a esta disciplina al abrir sus puertas a todos los valores mexicanos, y al reforzarla económica y técnicamente contratando maestros extranjeros para las distintas compañías. En un listado de los principales coreógrafos mexicanos se anotó a Gloria Contreras, Josefina Lavalle, Ana Mérida, Guillermina Bravo, Rosa Reyna, Luis Fandiño, Farnesio de Bernal, Jorge Cano, Felipe Segura, Valentina Castro, Raquel Vázquez y Federico Castro. Asimismo, se reconoció a los artistas asimilados y considerados como nuestros; entre ellos, Waldeen, Bodil Genkel, Anna Sokolow, John Fealy, Tulio de la Rosa y Graciela Henríquez.

⁹² Carlos Ocampo, "Henríquez y...".

⁹³ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, pp. 227-230. Las compañías de danza internacionales exhibieron lo último de sus creaciones e influyeron con ello en la escena mexicana. Durante el periodo, se presentaron dos grandes producciones mexicanas: *La bella durmiente del bosque* y *El cascanueces*.

Capítulo 3

En busca de una expresión propia

La naturaleza instintiva e intuitiva, el colmillo profesional, saber práctico de Graciela Henríquez, aunados a su poder de invención y lo que en caló teatral suele llamarse "tablas", le han llevado a evitar los problemas de la autocopía, alejando en consecuencia su creación dancística de lo fotostático, mediante una inteligente canalización de información y elementos con índole muy diversa.¹

En pleno ejercicio de su profesión, en la década de los 70, Graciela se aproximó a las nuevas técnicas y formas de expresión importadas desde Nueva York. Se sumó a su aprendizaje corporal pero recuperó y transformó las enseñanzas recibidas para recrear un imaginario personal, donde el carácter fantasioso y la cultura popular latinoamericana encontraron vías para manifestarse. Con una independencia forjada bajo el crisol de un pensamiento claro, reafirmó su tendencia a la hibridación técnico-conceptual con resultados memorables.

En el campo político mexicano, Luis Echeverría Álvarez asumió la presidencia el 1° de diciembre de 1970, pretendiendo convencer de sus objetivos sociales mediante el uso de una retórica revolucionaria que se alineaba con las directrices de la Comisión Económica para la América Latina y el Caribe (CEPAL), fundamentada en la teoría de la dependencia.² Al igual que

¹ José Antonio Alcaraz, nota periodística s/t, *Proceso*, México, abril de 1980. AGH.

² Luis Echeverría, quien fue calificado como *el nuevo Cárdenas*, retomó los principios revolucionarios infundiéndoles el nuevo "contenido ideológico que desde los años sesenta habían formulado sus coetáneos intelectuales de izquierda, los maestros universitarios que integran

su antecesor, Echeverría Álvarez eliminó a los inconformes con el régimen. Durante su sexenio se vivió el periodo denominado *guerra sucia* (1970-1976), que en otros países había provocado "el enfrentamiento de la generación de los sesenta con el poder público y el ejército".³

Con Echeverría llegó a su fin el periodo de desarrollo estabilizador, que había beneficiado principalmente a los empresarios vinculados con el exterior.⁴ Hubo inflación, gasto excesivo y repudio a la inversión extranjera.

El sucesor de Díaz Ordaz inauguró una nueva etapa de "mexicanización", en la que se revaloraron las artesanías, la comida y los trajes típicos, "que obligadamente debían vestir las esposas de los funcionarios gubernamentales".⁵

A pesar de sus muchos detractores, el régimen contó con el apoyo de intelectuales⁶ como Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Ricardo Garibay, Fernando Benítez y Carlos Fuentes, quien defendió al régimen y fue nombrado embajador en Francia en 1975. En esta atmósfera contradictoria, Octavio Paz dio a luz la revista *Plural* bajo la protección del periódico *Excélsior*, donde él y otros escritores ejercieron la crítica independiente y defendieron la reforma democrática del régimen.⁷ Sin embargo, el sueño de

aquella generación del medio siglo educada en el marxismo académico francés...". (Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 405). Sin embargo, su tendencia final fue alemanista, al buscar preservar el sistema político y neutralizar los impulsos democráticos del 68, a través de lo que llamó la "apertura democrática". (*Ibid.*, p. 406).

³ *Loc. cit.*. En 1971 se emitió una ley de amnistía para los líderes del 68 y demás presos políticos. Sin embargo, el 10 de junio del mismo año los estudiantes fueron reprimidos en lo que hoy se conoce como la Matanza del Jueves de Corpus. Como muestra de descontento general, surgió la guerrilla guerrerense comandada por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, a quienes Echeverría aniquiló. (*Ibid.*, p. 407).

⁴ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 1.

⁵ Tere Márquez, *apud* Margarita Tortajada, *ibid.*, p. 5.

⁶ Los intelectuales de la generación del Medio Siglo dominaron la escena científica y cultural: "clases medias ilustradas e impregnados de cosmopolitismo [cita de Luis González de Alba], gracias a su formación en instituciones mexicanas de educación superior y sus postgrados en universidades de Estados Unidos y Europa". (Enrique Krauze, *op. cit.* p. 407). Muchos, como Fernando Benítez, creyeron que era "Echeverría o el fascismo", y Carlos Fuentes calculó que no apoyarlo sería "un crimen histórico". (*Ibid.* p. 408).

⁷ Poco antes del término de su mandato, en julio de 1976, Echeverría asestó un golpe a Julio Scherer, director de *Excélsior*, y lo desalojó violentamente de las instalaciones del diario junto con su equipo de trabajo. En noviembre de 1976, Scherer y su grupo fundarían *Proceso*, y

paz y amor se desvaneció y “el desencanto cobró formas inquietantes”.⁸ La evasión empezó a manifestarse en la sociedad civil a través del uso de drogas y el consumo televisivo, lo cual otorgó poder a los medios de comunicación. El descrédito fue generalizado, y se criticó ácidamente al conservadurismo y a las tradiciones.

Durante el sexenio en cuestión adquirieron reconocimiento internacional las artes plásticas,⁹ campo en el que “se mantuvo la diversidad que había roto ‘el cerco mágico de la vieja escuela’ y siguió habiendo apertura hacia las últimas tendencias mundiales, como el arte conceptual y los géneros de arte corpóreo, instalaciones y artes electrónicas”.¹⁰ El trabajo colectivo (1972-1976) se convirtió en emergente al proyectar la connotación de solidaridad bajo el término de *grupo*: Tepito Arte Acá, Suma y el No Grupo, entre otros.¹¹ En la música, se desarrollaron nuevas propuestas, lo mismo que en el teatro, con Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky, Vicente Leñero y Julio Castillo.

A pesar del desarrollo que tuvo la danza durante la década de los 70, el clima anímico general fue de “progresiva oscuridad”: se orquestaron campañas espectaculares para demostrar que las utopías –“todo aquello que preten-

poco después vería la luz la revista *Vuelta*, con Octavio Paz al frente. (José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta, 2007, p. 223).

⁸ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2...*, p. 202. José Agustín afirma que los jóvenes “se despeñaron en las complacencias enajenantes de la música disco”, o mostraron su inconformidad a través del rock progresivo, el heavy metal y el rock punk, manifestando las condiciones de opresión moral, la desesperanza y la pobreza material. En esa época también surgieron los simpatizantes del nazismo, con las suásticas como medio de identificación y provocación al sistema. Los punks tendrían influencia hasta los años 80. (Ibid. p. 203).

⁹ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 2...*, p. 72. En las artes plásticas destacaron Rufino Tamayo y José Luis Cuevas. El gran acontecimiento en este campo fue el pintor juchiteco Francisco Toledo. Entre los artistas plásticos más prestigiado, de la época José Agustín apunta a Xavier Guerrero, Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Olga Costa, Jorge González Camarena y Gustavo Montoya, que pertenecían a la vieja guardia. Y en la “nueva” agrupa a Gunther Gerzso, Luis Nishizawa, Feliciano Béjar, Ricardo Martínez, Benito Messeguer, Fanny Rabel, José Hernández Delgadillo, Francisco Icaza, los hermanos Pedro y Rafael Coronel, Vicente Rojo, Vlady, Francisco Corzas, Matías Goeritz, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Pedro Friedeberg, Roger von Gunten, Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Felipe Ehrenberg.

¹⁰ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 6.

¹¹ El auge de la danza grupal se daría en los años 80. (*Loc. cit.*).

diese cambiar la naturaleza explotadora, represiva e inmadura del sistema” – habían muerto. No es extraño que durante esa década reaparecieran las discusiones sobre el compromiso del artista y su función crítica, así como el deseo de apegarse al espíritu de unión entre latinoamericanos.¹² Patricia Cardona denunció “la despolitización, la apatía ante la cultura, el apoyo abierto al avance tecnológico, el afán consumista, la compulsión y escapismo de las grandes ciudades, el ocio improductivo, el incremento de los métodos represivos ante la escalada de violencia de las clases populares”.¹³

El gobierno, a través del INBA, impulsó a la Compañía Nacional de Danza (antes BCM) y apoyó la creación del Festival Internacional Cervantino (FIC). El concepto de experimentación y su práctica crecieron entre los artistas. La expresión danzaria adquirió mayor aceptación del público, y los jóvenes siguieron interesados en su práctica al surgir escuelas, foros y programas de difusión “que nacían del empuje de los bailarines y coreógrafos, así como del populismo del gobierno”.¹⁴ Como demostración de la fuerza adquirida, se propuso la iniciativa de crear el Consejo de Danza, organismo representativo que nunca se consolidó, con lo cual se hizo patente la división del gremio.¹⁵

Después de Clementina Otero al frente de la Coordinación de Danza (y del interinato de Sánchez Mayans en 1972), ocupó el cargo Salvador Vázquez Araujo, ingeniero en minas, quien trabajó sobre dos coordenadas: la sensibilización masiva y la preparación técnica.¹⁶ Margarita Tortajada

¹² Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 5.

¹³ Patricia Cardona, *La danza en México en los años setenta*, México, UNAM/FONAPAS (Textos de Danza, núm. 2), 1980, p. 15.

¹⁴ Jaime Labastida, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, p. 9.

¹⁵ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, “Introducción”, p. 16. En agosto de 1975 se protocolizó la Asociación Mexicana de la Danza A. C. con la participación de 75 artistas. Sus objetivos eran contribuir al desarrollo de la danza en el país; lograr la formación del Consejo Nacional de la Danza como organismo descentralizado, creado y financiado por el Gobierno federal; unificar a la comunidad dancística para impulsar y mantener acciones y programas en su área, con el fin de que los cambios sexenales no los modificaran, y defender la libertad de expresión artística de todas las tendencias de este arte, evitando que se impusiera un criterio para dirigir el Movimiento Nacional de Danza. (Patricia Cardona, *La danza en México...*, pp. 59-64).

¹⁶ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 86. Bajo su influencia, la década de los 70 se caracterizaría por la profesionalización y la sistematización de la enseñanza de la

señala que durante la gestión de este último se vivió el enfrentamiento entre los que apoyaban propuestas distintas para la formación de los bailarines; la inestabilidad dentro del INBA; el nacimiento de numerosos grupos y el fortalecimiento de algunos ya existentes; la instauración de una nueva cultura del cuerpo promovida por la protesta juvenil, y la apertura al exterior, gracias a lo cual se retomaron otros movimientos y tendencias que los artistas nacionales reelaboraron en función de sus necesidades expresivas.¹⁷

Los críticos de danza aprovecharon esta movilización para manifestar sus inquietudes. Manuel Blanco abogó por la creación de grupos de cámara debido a la economía de recursos que permitían, así como por una “danza pobre”, no en su estética sino “surgida de nuestros requerimientos y capacidades tanto técnicas como humanas”. Blanco sugirió la búsqueda de expresiones corporales que pudieran adaptarse a las posibilidades físicas del mexicano, y criticó el derroche de recursos técnico-teatrales y la incorporación de los medios de la sociedad de consumo; asimismo, propugnó una danza “reflexiva, viva, profunda” en busca de una nueva identidad.¹⁸

Miguel Guardia —quien pensaba que sólo Pilar Rioja y el BI se salvaban dentro del espectro de la danza en México, y que criticaba a otros bailarines y grupos que persistían en los errores de la actividad coreográfica: “cuando no monotonía, mediocridad”— expresó que la danza contemporánea había caído en un formalismo del que difícilmente saldría y con el que alejaba de las salas “a un público que no entiende nada y se vuelve cada día más indiferente”.¹⁹

Pedro Díaz predijo que la grandeza de la danza nacionalista de los años 50 no se repetiría, ya que a sus creadores no les interesaba la realidad mexicana, y más bien trataban de “asimilarse a las técnicas abstractas de la danza contemporánea norteamericana o francesa [...] en un intento de igualarse con Norteamérica y Europa”.²⁰

danza mediante el fortalecimiento técnico a través de la escuela cubana de ballet, la técnica Graham y la técnica Nikolais. En ese periodo, hubo tres directores generales en el INBA: Miguel Bueno (1971), Luis Ortiz Macedo (1972-1974) y Sergio Galindo (1974-1976).

¹⁷ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, “Introducción”.

¹⁸ *Ibid.*, Cap.III, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ *Loc. cit.*

Dentro del gremio, Guillermo Keys –bailarín y coreógrafo connotado, quien para ese entonces vivía en Australia– encontró que la *mística* de trabajo se había perdido y ya no existía “quien dejara la vida en el foro”. A pesar de que la danza gozaba de mejores condiciones, dijo: “No acaban de surgir las figuras que nos anuncien los extraordinarios bailarines o los extraordinarios coreógrafos”. Según Keys, la pérdida de valores, la superficialidad y la falta de compromiso imperaban en las nuevas generaciones, que expresaban su ansiedad por lo novedoso: “Inventemos cualquier cosa, pero inventemos”.²¹

Waldeen se sumó a esta opinión, criticando la falta de creatividad, la copia de modelos extranjeros (Graham y Cunningham) y la mala calidad de las escuelas, que no desarrollaban las capacidades creativas de los alumnos.²² Por su parte, el bailarín, coreógrafo y crítico John Fealy se pronunció contra la época nacionalista y Guillermina Bravo, quien –sostenía– “sólo ‘copiaba’ el ‘evangelio’ de Martha Graham”.²³

A pesar de estos debates sobre el futuro de la danza, durante la década siguieron trabajando Guillermina Bravo (quien no cejó en su intento y fortaleció su propuesta), Raúl Flores, *Canelo*, Gloria Contreras, Nellie Happee, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, Graciela Henríquez, el grupo Expansión 7 y Amalia Hernández, por mencionar sólo algunos exponentes. En los 70 fueron creadas trece compañías, que en su mayoría buscaron innovaciones tanto en su forma de producción como de organización. Seis de ellas se disolvieron y dos se escindieron: el BCM y el BI.²⁴

Algunas de las acciones importantes efectuadas durante estos años beneficiaron enormemente a la comunidad dancística, incluida Graciela Henríquez,

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 14. Tomado de un artículo publicado en *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural del periódico *El Día*.

²⁴ Las compañías que se crearon fueron BC70, BCBA, Ballet Contemporáneo, Taller Coreográfico de la Universidad, Taller de Danza Espacios, Taller de Danza y Música Contemporáneas del Ballet Folclórico de México, Ballet Contemporáneo de Xalapa, Expansión 7, Forion Ensemble, Grupo Mórula, Compañía de Danza Moderna de la ADM, Arsaedis, Danza Libre Universitaria, Danza Alternativa y BTE. Las que se disolvieron fueron BC70, BCBA, Ballet Contemporáneo, Taller de Danza y Música Contemporáneas, Grupo Mórula, Expansión 7 y Compañía de Danza Moderna. (Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 17).

quien pudo continuar de una manera u otra con su labor artística. En dicho periodo se crearon tres departamentos de danza en tres importantes universidades: la Universidad Veracruzana, de Xalapa (en la cual Henríquez hizo un montaje); la Universidad de Puebla, y la UNAM. Asimismo, se conformó el FONADAN (Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana) y se inauguraron nuevos espacios para la danza en los medios de comunicación: *Tiempo de danza* en Radio Universidad y *Teledanza* en el Canal 4 primero, y más tarde, en el Canal 11, ambos programas dirigidos por Colombia Moya. Por otra parte, se organizaron dos ediciones del Festival Internacional de Danza Contemporánea y se reestructuró la ADM, que después sería el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza ya también desaparecido, que comprendía las escuelas de danza clásica, de danza contemporánea y de folclor.²⁵

También se podría mencionar la fundación, en 1978, del Centro Superior de Coreografía (CESUCO) —adonde Graciela llevó su proyecto *Tropicana's* y que a la larga no fue apoyado—, el Centro Piloto de Danza Contemporánea y el Centro Superior de Danza Clásica, auspiciados por la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento y patrocinados por el FONAPAS.²⁶ En cuanto a labor educativa, se firmaron los convenios México-Cuba, relativos a la asesoría de la escuela cubana de ballet, y los seminarios de Alvin Nikolais,

²⁵ *Ibid.*, p. 18. En 1975 se firmó el convenio México-Cuba con la intención de lograr “un conjunto calificado profesional”. (*Ibid.*, p. 34). El director general de la CND, a la vez que jefe del Departamento de Danza, fue Salvador Vázquez Araujo. Además había una comisión artística y un *regisserato*. Con este sistema se pretendió establecer objetivos claros, definir planeación de políticas y organizar adecuadamente sistemas para desarrollar técnicas, métodos y normas de evaluación.

²⁶ *Ibid.*, p. 71. Este triple centro se proponía garantizar continuidad y apoyo al impulso creador del bailarín mexicano mediante “el perfeccionamiento técnico intensivo, la realización de seminarios de danza con maestros huéspedes, la realización de talleres interdisciplinarios encaminados a lograr el dominio del oficio y desarrollar la capacidad creadora a través de la técnica corporal, la coreografía, la música, escenografía, vestuario, iluminación, dramaturgia, actuación y análisis crítico; la realización de laboratorios de creación coreográfica...”. El CESUCO fue creado para que los coreógrafos dejaran de ser autodidactas. El Grupo Piloto surgió como complemento, con la idea de “abrir cursos para bailarines profesionales, maestros y coreógrafos principiantes que aspiren a iniciar o complementar con una maestría su formación en coreografía”. (*Ibid.*, p. 72).

Martha Graham y Louis Falco fueron impartidos en diferentes escuelas y compañías, entre ellas la del BFM, donde Graciela participó activamente.²⁷

Como balance final de la década, Cardona apunta la confabulación de la danza mexicana con la mundial "para uniformar el lenguaje", mientras en la intimidad de los estudios se definían "personalidades, identidades, más que nacionalidades".²⁸ Al tratar de hacer una síntesis de la expresión dancística de los años setenta, la investigadora declaró que la danza había sido una expresión:

...multifacética, sin líneas rectoras contundentes. Fue exquisita, comprometida, indiferente, hermética, esteticista, realista, abstracta, anecdótica, nacionalista, universalista, romántica, expresionista, surrealista, panfletaria, mágica, sofisticada; consiguió momentos estéticos de gran altura y obtuvo un desarrollo técnico anteriormente inalcanzado.²⁹

²⁷ Otras acciones gubernamentales se sumaron al desarrollo de la danza, tales como el incremento de espacios de exhibición y una mayor promoción de las temporadas y los eventos organizados en distintos teatros de la capital. Unida a estos esfuerzos, la promoción de la danza profesional y semiprofesional llevada a cabo por organismos descentralizados del INBA, como el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), el Departamento del Distrito Federal (DDF), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Consejo Nacional de Cultura y Recreación de los Trabajadores (CONACURT) y la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), lograron ampliar y democratizar el público para la danza. (IBID., p. 15). De 1970 a 1976 el INBA programó "2 mil 123 funciones de danza en el PBA, con grupos nacionales y extranjeros. A partir de 1976, el Departamento del Distrito Federal movilizó semanalmente a 50 mil espectadores con su programa Arte y Recreación para Todos, que ofreció 20 funciones semanales de conjuntos folclóricos, mientras que la compañía oficial reunía 3 mil 300 espectadores durante la última temporada de ese año". CONACURT promovió cerca de 50 grupos, que se presentaron en 1976 en Ciudad Sahagún y la Siderúrgica Lázaro Cárdenas-Las Truchas. FONAPAS auspició, en 1979, el Programa Fronterizo de Danza, el ciclo El Niño y la Danza y las temporadas continuas del Teatro Flores Magón. (Ibid., pp. 19-20).

²⁸ Ibid., p. 14.

²⁹ Ibid., p. 13.

A pesar de estas oportunidades impensadas por las generaciones posteriores al auge nacionalista, Cardona denunciaba que la danza vivía "en medio de la inestabilidad económica, la carencia de prestaciones sociales, el desempleo, la desunión..."³⁰

El esfuerzo tendiente a consolidar la enseñanza académica de la danza mexicana pronto mostró sus resultados. Pero a pesar de lograrse un mayor fortalecimiento técnico, movimientos artísticos tanto del exterior como del interior se inclinaron hacia nuevas vertientes expresivas y de mayor libertad física, creativa, conceptual y de organización. Algunas de ellas cuestionaron los preceptos de la *modernidad*, lo que inquietó a las jóvenes generaciones que se identificaron con esta tendencia. En el medio, empezó a sonar el término *danza contemporánea*, cuya característica fue romper con las expresiones de la llamada *danza moderna*, representada en gran medida por la hasta entonces producción coreográfica del Ballet Nacional de México (BNM), institución al mismo tiempo promotora de la nueva corriente dancística.³¹

La danza contemporánea fue, desde mi perspectiva, la expresión que incorporó las nuevas coordenadas de pensamiento y acción a través de una práctica escénica de quiebre difícil de contener. Dentro de los grupos representantes de esta tendencia se empezaron a gestar, de forma espontánea y un tanto inconsciente, múltiples posibilidades escénicas que desbordaron los límites impuestos; se constituyeron en los rasgos primigenios de la denominada *danza posmoderna*³² y, finalmente, lo que quedaría establecido hasta ahora, en términos más amplios, como danza contemporánea.

Graciela Henríquez supo aprovechar las oportunidades que se abrían, así como la apertura conceptual y práctica del BI, grupo al que pertenecía.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ Guillermina Bravo, directora del BNM, fue la impulsora de la danza contemporánea en México. Cabría aclarar que dentro de este término impreciso se incluyen tanto la nueva línea en busca de la autonomía de la danza del BNM como las propuestas de mayor libertad experimental formuladas a partir de los años 70 por los grupos independientes. A lo largo del la segunda mitad del siglo XX se intentó dar nombre a las expresiones de nuevo corte bajo los rubros de *danza posmoderna*, *nueva danza*, *danza teatro*, *teatro del cuerpo* y otros, para —finalmente— ser englobadas de manera general en lo que ahora se reconoce mundialmente como *danza contemporánea*.

³² Habría que señalar que, en el México de aquel momento, aún no se popularizaba el término *posmodernismo*, que surgió con fuerza en el ámbito artístico y académico años después.

En respuesta a su propia inquietud, buscó otros espacios para continuar su desarrollo de forma paralela. El BFM, del que había sido miembro a su llegada a México, le ofreció una vinculación efectiva de trabajo y crecimiento debido a la independencia económica y artística de su directora, Amalia Hernández. En el año de 1970 Graciela se incorporaría al recién creado Ballet Clásico 70 (BC70), auspiciado por Hernández y dirigido por Nellie Happee como coreógrafa. Se sumó así –además de Happee– a Job Sanders, John Fealy, Nelsy Dambé y Gloria Contreras. Graciela montó para esta compañía su creación coreográfica *Juegos* (con música de Stravinski), obra que dedicó a su psicoanalista, el doctor Raúl Bellón, y que se estrenó en el TBF ese mismo año. Los momentos de esparcimiento compartidos con sus hermanos fueron su motivo de inspiración: “Jugábamos al beisbol, al futbol...”.³³ Al presenciar uno de los ensayos, Luis Bruno Ruiz le preguntaría a Henríquez por qué había elegido *La historia de un soldado*, de Stravinski, como base sonora para la obra –lo cual nos permite constatar la inquietud que causaba la emergencia de un nuevo gusto dancístico y musical–. Como respuesta, la coreógrafa recalcó su visión de apertura, que le permitía el uso de cualquier tipo de música –“incluso la concreta”– si a través de ella lograba expresar sus sentimientos y sus ideas y seguir sus “impulsos en el momento creativo”.³⁴

Juegos fue calificada por el crítico como una fantasía plástica que rompía “con algunos postulados tradicionales [...] un juego de color y movimiento”. Graciela declaró en la entrevista con Ruiz que el arte, para ser real, debía tener cierta crueldad, por lo que en sus *Juegos* aparecían rostros agresivos y angustiados: “Es un regreso a la infancia, un despertar del inconsciente. Tal vez el espectador sienta un proceso transferencial, un encuentro con el niño que fue, al contemplar al danzarín que juega con el aro de sus sueños”.³⁵

³³ Ruth Noriega y Patricia Aulestia fueron dos de las solistas intérpretes de esta obra.

³⁴ Luis Bruno Ruiz, “Graciela Henríquez y los sueños, nueva coreografía”, *Excelsior*, México, 20 de diciembre de 1970. Henríquez escogió la obra *Historia del soldado*, de Stravinski, para montar *Juegos*.

³⁵ *Loc. cit.* El decorado de *Juegos* lo realizó Benjamín Villanueva, y tomaron parte en la escenificación los bailarines Ruth Noriega, Onésimo González, Bernardo Benítez, Alejandro Schwartz y Carlos Magallón.

Kurt Hermann Wilhelm señaló que, a pesar de no ser una de las mejores obras de Henríquez, *Juegos* había mostrado “consistencia y momentos muy logrados”, y que le había impreso al programa un toque diferente.³⁶ Eloísa R. de Baqueiro (1971) reportó, por su parte, que la obra era cansada debido a su larga duración, y resaltó sus características compositivas al mencionar que los bailarines “maniobran en complicadas figuras”.³⁷ Para Ricardo Mungarro, en tanto, la obra era introspectiva y en ella surgían “motivos infantiles”.³⁸

En 1971 se organizó el I Festival Internacional de Danza del INBA, como continuación de los Festivales de Danza Profesional que en el sexenio anterior había impulsado Clementina Otero.³⁹ Este evento fue inaugurado por el BI⁴⁰ en el PBA, con una función en la que se incluyeron las coreografías *Cambios* (con música de Leonard Bernstein y vestuario de Fealy), *Secretos* (con música de Samuel Barber y vestuario de Fealy y Flores Canelo) y *Antígona* (con música de Carlos Chávez y vestuario de Flores Canelo), todas de John Fealy; *Mantis religiosa*, de Miguel Ángel Palmeros (con música de Marta Subotnick y diseños de Flores Canelo), y *Espacio*, de Graciela Henríquez (asistencia de dirección de Marta Quesada, música de Edgar Varèse, *Amerique*, y diseños de la propia Henríquez).

Espacio fue compuesta cuando la coreógrafa acababa de llegar de Nueva York, adonde viajó para tomar clases, bailar y empaparse del ambiente de aquella metrópoli. Venía impresionada con el metro, “con el mundo ese

³⁶ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 60.

³⁷ Eloísa R. de Baqueiro, *apud*, Margarita Tortajada, *ibid.*, p. 110.

³⁸ Ricardo Mungarro, *apud*, Margarita Tortajada, *ibid.*, p. 112.

³⁹ Los participantes fueron BI, BCM, Ballet de los Cinco Continentes (Ballet Folklórico Internacional), Ballet Contemporáneo de la ADM, BNM, bc70 y Taller Coreográfico de la UNAM. En cuanto a los grupos internacionales, se contó con la presencia de la First Chamber Dance Company de Nueva York, el Ballet Théâtre Contemporain de Francia, el Ballet Nacional de Senegal y Vale un Perú, espectáculo folclórico. (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 49).

⁴⁰ El elenco estuvo integrado por Bernardo Benítez, Valentina Castro, John Fealy, Raúl Flores, Canelo, Herminia Grootenboer, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Mario Malpica, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Miguel Ángel Palmeros, Rosa Pallares, Ema Pulido, Mata Quesada, Maya Ramos, Guadalupe Ramírez, Mario Rodríguez y Luis Zermeno, además de la bailarina huésped Aurora Bosch (BNC). En el programa de lujo, Bruno Ruiz comentó que *Espacio* era un “ballet simbolista de intensa profundidad”. (*Loc. cit.*)

de las personas que no se ven las caras, que están totalmente a la defensiva y no hay ningún contacto entre ellas”. Su danza tomó como elementos de trabajo la soledad y la sensación que tienen los habitantes de las grandes ciudades –en especial los bailarines– de la necesidad de “defender su espacio” físico y existencial. Sin tener una anécdota, la obra era optimista y planteaba la posibilidad de un encuentro en medio de esa gran soledad. Para ello, Graciela elaboró la imagen de un tren que simbolizaba la muerte.



Espacio, 1971, BI, coreografía de Graciela Henríquez. ARFC del BL.

Espacio era una obra abstracta, ya que en ese entonces estaba prohibido ser anecdótico: “Era el equivalente a la soledad y la frialdad [...] en Estados Unidos los espacios son mínimos, y todo mundo está tratando de usurpar el espacio del otro [...] es una obra que gustó bastante”.⁴¹ Graciela construyó esta obra entretejiendo temáticas totalmente disímiles, característica que marcaría la hibridez conceptual de su estilo coreográfico. Por otra parte, en esta pieza Henríquez llevó a cabo su deseo de mover a muchos bailarines.

⁴¹ Esta coreografía, con modificaciones que la enriquecieron, se volvió a bailar en 1975 con el título de *Nuevos espacios* y música de Manuel Enríquez. La solista (Graciela o Eva Zapfe) iba vestida de rojo, y los demás, de negro.

En la presentación para el Festival Internacional de Danza de 1971, Luis Bruno Ruiz describió a *Espacio* como "un ballet simbólico de intensa profundidad" que hablaba de "seres angustiados a veces a la manera de goyescas patologías" y de donde se desprendían dos bailarines "plenos de luz".⁴² Según Ricardo Mungarro, las obras presentadas por la compañía en el mencionado festival contenían "el grito angustiados del hombre que lucha denodadamente por afirmar su vida" y se resolvían con optimismo. Su mirada destacó *Espacio*, donde se resaltaba "la imagen plástica de la lucha entre valores contrarios" y surgía una pareja para bailar una "bella danza de amor".⁴³ Otra crítica de *Siempre!* aseveró que, con *Espacio*, Henríquez seguía mostrando "su capacidad tremenda de imaginar movimientos raros y actitudes sorprendentes" pero sin "ritmo preciso", por lo que la obra era sólo "un muestrario de contorsiones sin objetivo ni visión".⁴⁴ Durante la III Temporada del TD (1971),⁴⁵ Emilio Arizaga asentó que la malograda *Espacio* no remitía a nada "porque el espacio es la concreción de elementos en movimiento y con una duración ininterrumpida".⁴⁶ El cronista de *Siempre!* consideró que en *Espacio* Graciela había logrado importantes aciertos "de tensión, de angustia, realmente estremecedores".⁴⁷ Como una síntesis de la temporada, otro articulista reportó que la danza moderna estaba ganando terreno en el gusto del público: lograba meterse en el ánimo de los jóvenes, interesaba y preocupaba a los intelectuales y abría "limpios horizontes de emoción

⁴² Luis Bruno Ruiz, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 49.

⁴³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ La temporada duró del 9 de septiembre al 28 de noviembre, y en ella actuaron el BNM, el Ballet Español de Roberto Iglesias, el BI, el Ballet Contemporáneo de la ADM, el Grupo de Danzas Mexicanas de la ADM y el BCM. (El BI bailó el 30 de septiembre, y del 1° al 3 y del 7 al 10 de octubre). *Espacio* se incluyó en el segundo programa del BI. (*Ibid.*, pág. 68.). En el primer programa se bailaron *Cuatro ceremonias*, de Raúl Flores, *Canelo* (con música de Giandomenico; *Secretos*, de John Fealy; *Un hombre*, de Palmeros (con música de Samuel Barber y Morton Subotnick); *Gymnopédias*, de Graciela Henríquez (con música de Eric Satie), y *Mujeres*, también de Graciela. Para el segundo programa se repusieron *Luzbel*, de Flores *Canelo*; *Espacio*, de Henríquez (con música de Varèse); *Tres adagios independientes*, de Fealy, Flores *Canelo* y Palmeros (con música de Chopin, Lopresti y King Curtis), y *Cambios*, de Fealy. (*Loc. cit.*)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 70.

y recreo a la gente común". El periodista en cuestión se refirió selectivamente a la fuerte inquietud del BI, a la solidez y disciplina del BNM y a la experimentación aguda del Taller Coreográfico de la UNAM, otro de los grupos participantes.⁴⁸

En febrero de 1977 se realizó un homenaje a Manuel Enríquez. En ese marco, el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM bailó *Nuevos espacios* con la música del compositor mexicano. Desde entonces Graciela estableció una mancuerna con Enríquez, quien la invitaría a colaborar en los eventos organizados por los músicos de vanguardia. En esa ocasión Cardona escribió: "Se fundió con la forma estética de la obra musical". En efecto, la obra se apartó de la personalidad de su creadora y logró cabalmente su propósito gracias a la solista, Eva Zapfe. Henríquez logró "extraer de la bailarina esa agilidad huidiza que caracteriza sus movimientos y que en mucho se identifica con la enseñanza de la técnica Nikolais".⁴⁹

Retomando el hilo cronológico, en 1971, como creadora independiente, Graciela colaboró con el Ballet Contemporáneo (BCo) de Bodil Genkel, cuyo objetivo era que los alumnos avanzados y recién egresados de la ADM tuvieran experiencias escénicas y creativas. En julio de 1971 estrenó en el PBA *Mujeres*, obra que tuvo un fuerte impacto en el público, por lo que al año siguiente sería estrenada por el BI en el mismo teatro.

Anadel Lynton –investigadora del CENIDI-DANZA y compañera de Henríquez en el BI– fue la primera en señalar las cualidades formales y conceptuales que hacen de *Mujeres* una pieza importante dentro de la danza mexicana y del mundo por su forma y tema.⁵⁰ Al considerar que esta obra no ha

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Cardona, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. IV, p. 441.

⁵⁰ Existen varios videos de esta coreografía. Uno de ellos fue grabado en 1974 por el Canal 13 de televisión y recuperado por Graciela en 1996. Dicho documento tenía para Graciela una intención personal: conseguir un contrato para bailar en el Théâtre de la Ville de París, por lo que hasta la fecha no ha sido presentado públicamente y carece de créditos. El máster fue realizado en un formato actualmente obsoleto. Más tarde, éste fue restaurado y sus imágenes se transfirieron a VHS. La coreógrafa lo ha utilizado para la reconstrucción de su obra en distintas ocasiones. (Anadel Lynton, "Mujeres: un sorprendente grito para la liberación de la mujer emerge desde México", en Maya Ramos Smith (coord.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Ensayos históricos y analíticos*, vol. 1, México, CONACULTA/INBA/CENIDI-DANZA/Escenología, 2002, p. 270, nota al pie).

sido suficientemente reconocida,⁵¹ la investigadora decidió escribir sobre ella. Con tal propósito, se basó en los recuerdos tanto personales como de la coreógrafa, así como en los de algunas de las bailarinas que participaron en las primeras presentaciones de la citada obra.⁵²

Mujeres es una narrativa sobre aspectos de la vida femenina que se silencian y se consideran inevitables. La sentencia “las mujeres tienen que cargar con su cruz” —repetida hasta el hartazgo por la tía de Graciela— le sirvió para retratar la expectativa social de las féminas ante la vida. Remembranzas infantiles (“el trabajo y el juego, la religiosidad y la sumisión, la euforia y la desesperanza”) fueron, asimismo, evocadas en la obra por la coreógrafa.⁵³

Henríquez había leído crónicas sobre las protestas feministas en San Francisco. De igual modo, la televisión había mostrado a mujeres estadounidenses que quemaban sus prendas íntimas en marchas callejeras. Pero tanto los escritos como estas acciones se consideraban alejados de la cotidianidad latinoamericana. Dichas imágenes fueron punto de partida para la reflexión coreográfica de Graciela antes de haber sido estudiante de antropología y haber leído a la célebre Simone de Beauvoir.⁵⁴

Mujeres sería —según Lynton— la primera obra coreográfica mexicana explícitamente feminista en una época en la que tal movimiento “apenas empezaba a organizarse internacional y localmente”.⁵⁵

⁵¹ *Ibid.*, p. 272. Agrega la investigadora: “Esta obra representa también una primicia dentro de la coreografía contemporánea mundial”. (*Ibid.*, p. 295).

⁵² Anadel participó como bailarina en *Mujeres* (1971) cuando Henríquez la montó para el BI.

⁵³ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 279. La mujer continuó siendo uno de los intereses primordiales de Graciela, quien trabajó el tema en otras de sus obras, las cuales “revelan y confrontan los estereotipos populares [...] inmersos en representaciones sociales, históricas, míticas y literarias, y abordan las problemáticas relaciones de la vida cotidiana entre mujeres y hombres”. (*Ibid.*, p. 291).

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 285-286.

⁵⁵ El Partido Revolucionario de los Trabajadores produjo los primeros panfletos y traducciones de artículos feministas de otros países apenas en 1973, y cuatro años después apareció la primera revista feminista de México: *FEM*. En México, la corriente feminista consideraba que la lucha de las mujeres debía unirse a la de los hombres contra el enemigo común: el imperialismo, el autoritarismo o la dominación oligárquica. (*Loc. cit.*) Tortajada señala que la coreografía de Waldeen se inclinaba desde tiempo atrás hacia la tendencia feminista.

A continuación se ofrece una descripción compacta de las escenas desde el relato reconstruido por Anadel Lynton y sus entrevistadas:

Imagen arquetípica de la mujer en procesión simulando que carga ollas sobre su cabeza.

Planchando y doblando sábanas. Unas se convierten en burros y las demás planchan.



Mujeres, BI (ca. 1971). ARFC del BI.

(Emisión de un grito). Agazapadas sobre sus cuatro extremidades y con sus cabezas levantadas en desafío, las bailarinas confrontan al público.

Tallando el piso con risas nerviosas que se convierten en espasmos de histeria.

Cargando niños: con pequeños sollozos, la mitad del grupo se transforma en bebés mientras las otras asumen el rol de mamás.

La aparición repentina de un hombre (Bernardo Benítez) hace temblar las puertas (los brazos de las bailarinas forman este umbral).

Imagen del coito, después de la cual hombre y mujer se separan con indiferencia.

Una mujer maternal conforta al hombre y lo arrulla para después ser abandonada.

Mujeres que forman una olla con sus cuerpos, mientras que otras "meanean el caldo" como en un aquelarre.

Penitentes de rodillas recitan una letanía incomprensible. La aparición de un sacerdote reduce a las mujeres al silencio y la inmovilidad; al desaparecer éste, los rezos se transforman en sollozos histéricos.

Celebración ritual en círculo; cada mujer baila un solo de su propia invención, soltándose el pelo.

Al finalizar la fiesta, las mujeres se levantan del piso con un salto y, pelvis por delante, avanzan hacia el público emitiendo suspiros y jadeos profundos. Esta escena exalta la solidaridad y la sexualidad de la mujer, una de las más inquietantes por mostrar el deseo femenino.

Un tendedero atraviesa el foro de lado a lado. Las mujeres se doblan sobre la cuerda dejando caer su pelo como si fuera ropa. Repentinamente, se llaman unas a otras con sus propios nombres. Se envuelven con el lazo que las aprieta, lo que las obliga a comprimirse en un grupo compacto en el centro del escenario.

Saludo con el símbolo del poder negro.

Graciela explica que la idea de *Mujeres* le vino de un solo golpe al leer un reportaje acerca de la liberación femenina: la memoria de su madre, a quien vio trabajar incansablemente, la conmovió, por lo que trató de dar forma a ese mundo femenino: "El amor como trabajo y el hombre como centro de la vida".⁵⁶ Con *Mujeres*, la cotidianidad subió al foro:

Mi madre me contaba que cuando su papá llegaba a la casa todo temblaba; le tenían mucho miedo. Las puertas se quedaban balanceándose por la carrera que daba para esconderse. [Entre los sonidos que acompañan la danza está el latir de corazones humanos]. Él era terrible; les pegaba y las azotaba y les hacía horrores [...] esas imágenes de terror de mi madre [...] la inmensa soledad de la mujer que se siente objeto de satisfacción de otros...

Graciela no sólo abordó un tema original, sino que profundizó en su propia forma compositiva al trabajar a partir de imágenes e improvisaciones individuales y grupales. Su punto de vista sobre lo femenino la forzó a un manejo diferenciado de los grupos: el peso contundente fue el de las mujeres, mientras que las figuras masculinas se desdibujaban, "sugiriendo las figuras patriarcales y autoritarias del padre, marido, hijo o sacerdote que incursionan y se ausentan imprevisiblemente en la vida cotidiana de muchas mujeres latinoamericanas y de otros lugares y tiempos".⁵⁷

⁵⁶ Colomba Gálvez, "Un minuto con Ballet Independiente", s/r, 1975. ARFC, BI.

⁵⁷ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 279.

Al componer *Mujeres*, la coreógrafa quiso poner en práctica sus reflexiones en torno a las ideas teatrales de Jerzy Grotowski referentes a la voz y de Peter Brook acerca del espacio vacío que “es bosque, es montaña; es lo que uno quiere que sea”. La memoria de su vida familiar dio forma al movimiento de las bailarinas, que emanaba de emociones profundas, como en el ritual. Graciela hizo uso de los sentidos corporales en lugar de las técnicas codificadas para dar forma a sus movimientos: “No había cuentas [...] se podían introducir variaciones en determinados momentos; no había estrellas o solistas”. Así también, permitió la participación verbal y la improvisación de movimientos, con lo que abrió caminos para la danza teatral.⁵⁸ Graciela González, Amparo Sevilla, Rosa Tato y Silvia Unzueta concordaban en que la experiencia de montaje había sido “excitante”, “pélvica”, “la cabeza libre”, lo que las hizo sentir “poseídas, energizadas, sobrecogidas [...] cada vez que se bailaba la obra, yo terminaba envuelta en llanto [...] nos prendíamos [...] nos dejábamos sentir la lucha y la fuerza de las mujeres”.⁵⁹

Las bailarinas entrevistadas por Lynton expresaron: “Nos incluía directamente, como sujetos [...] reflexionábamos sobre nuestra propia condición: la de mujeres, a través de la metáfora de las vírgenes de madera pintada [...] el tedio del trabajo doméstico que parece natural hasta que lo vives [...] la falta de satisfacción y comunicación al hacer el amor”.⁶⁰

De forma novedosa, Graciela utilizó el recurso de la autorreferencia (las bailarinas se llamaban por su nombre verdadero en escena), contraviniendo las convenciones teatrales de la representación de personajes o roles: “Al nombrarse a sí mismas, las ejecutantes afirmaban su compromiso personal con el mensaje de la obra [...] El juego contradictorio de imaginación-realidad se trastocaba [...] Quizás éste es el aspecto que más conmocionaba al público y a algunos de los familiares masculinos del elenco”.⁶¹

Asimismo, *Mujeres* mostró la cultura latinoamericana sin pintoresquismos, “con una mirada desde el interior” que buscaba la comunicación con el público.⁶² Para ello, Graciela mezcló imágenes de la cultura popular y eventos

⁵⁸ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 284.

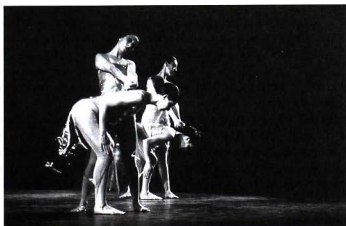
⁶⁰ *Ibid.*, p. 285.

⁶¹ *Ibid.*, p. 279.

⁶² *Ibid.*, p. 288.

contemporáneos captados por la prensa con fuentes del arte antiguo y moderno. A través de esta coreografía fue manifiesta una interacción compleja derivada de varios contextos históricos, emergentes y dominantes, sobrepuestos en el tiempo y con dinámicas distintas:

...la sociedad nacional e internacional, los campos profesionales (de las artes y la danza), los sectores sociales y culturales (urbanos, de clase media ilustrada, latinoamericanos); los debates del momento, en ese caso las secuelas del '68 y el incipiente movimiento feminista de la llamada "segunda ola" (para contrastarlo con los movimientos anteriores por el derecho a la educación, al trabajo y al voto). Las luchas de corrientes y estilos artísticos dentro del campo profesional de la danza contemporánea mexicana (que rechazaban o empezaban a aceptar el uso de la improvisación, la construcción basada en el collage de imágenes, la participación del elenco en la creación, el uso de sonidos hechos por el cuerpo, la casi desnudez) también cobran importancia.⁶³



Mujeres, BI (ca. 1871). ARFC del BI

⁶³ *Ibid.*, p. 294.

La coreógrafa indica que esta obra fue un homenaje a la abnegación de las féminas, en particular a las jóvenes bailarinas que participaron en ella,⁶⁴ con la esperanza de que sus vidas pudieran ser diferentes.⁶⁵

El 2 de julio de 1971 se presentó *Mujeres* en el Teatro de la República de la ciudad de Querétaro con el BCo. Después fue montada con el BI, y se bailó muchas veces durante varios años, incluyendo la gira por Europa en 1975. Una vez agotada la obra en el repertorio de este ballet, tuvieron que pasar casi 20 años para que se volviera a bailar en la ciudad de México, cuando Valentina Castro, maestra de la Escuela Nacional de Danza Nelly y Gloria Campobello, propuso reconstruirla para el programa de graduación de julio de 2000.⁶⁶

Mujeres fue montada por Graciela para otras compañías e instituciones, como Expansión 7 (México, 1976); la Compañía Juvenil de la Compañía Nacional de Danza de San José de Costa Rica (1997), y la Escuela Nacional de Danza Nelly y Gloria Campobello del INBA, en la función de graduación mencionada. Sin embargo, la propuesta de que esta obra fuera remontada por el BI –compañía que la conservó más tiempo en repertorio– nunca fructificó.⁶⁷

Lynton asegura que se pueden encontrar influencias de Henríquez –directa o indirectamente– en coreógrafas como Silvia Unzueta, Cecilia Appleton, Graciela Cervantes, Cecilia Lugo, Lydia Romero, Laura Rocha, Leticia Alvarado, Ivonne Muñoz y Ana González, entre otras, quienes en los años noventa también crearon algunas obras notables sobre mujeres fuertes que cuestionan sus roles sociales.⁶⁸

Asimismo, las opiniones de los críticos nos permiten un acercamiento significativo a la recepción de la obra: en una nota titulada “Sexo y ballet” Vicente Vila se quejó de la transmisión de *Mujeres* por el Canal 11 desde el PBA, alegando que los temas (la liberación de la mujer y la gestación) se

⁶⁴ “Graciela Henríquez”, s/r, c. 1968. AGH.

⁶⁵ Anadel Lynton, *op.cit.*, p. 286.

⁶⁶ Valentina Castro bailó la obra cuando fue miembro del grupo Expansión 7. (*Ibid.*, p. 273).

⁶⁷ Anadel Lynton, *op.cit.*, p. 287.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 292.

habían representado “artísticamente pero muy a lo vivo [con] actitudes y hechos que si no fueran en ballet se tomarían por pornografía”.⁶⁹

José Antonio Alcaraz, erudito musical, rescató la parte sonora: “Sonidos vocales [...] manejados en forma muy imaginativa, dentro de un rico repertorio fonético, diversificado al extremo, afin a ciertas exploraciones de los compositores contemporáneos de los últimos veinte años”.⁷⁰

Colomba Gálvez comentó que, si bien la danza era una profesión que había permitido a la mujer destacarse —ya fuera como intérprete, creadora, o sirviendo de inspiración como figura “romántica, erótica o heroica”—, Graciela Henríquez había sido capaz de denunciar las faenas cotidianas, eternamente repetidas, como lavar, planchar, barrer, guisar, esperar al amo y señor.⁷¹

Lynton convoca en su texto varias críticas de periodistas extranjeros: en Caracas, Elías Pérez Borjas remarcó que Graciela era la artista más lúcida y original de la danza venezolana, que al trabajar movimientos y sonidos impulsados por las emociones de los bailarines, alcanzaba “una suerte de mágica sencillez que logra impresionantes efectos”. El crítico alemán Jochem Schmidt, del periódico *Frankfurter*, dijo en 1975: “Con *Mujeres* [...] la emancipación bailó, y que esta señal viniera de México y no de Nueva York fue la sorpresa del festival”.⁷²

El BI recibió una invitación para ir a Cuba en 1981, por lo que Raúl Flores, *Canelo* le solicitó a Graciela que remontara *Mujeres*. Después de la presentación un crítico expresó que *Mujeres* “ofrecía un cuadro delirante de protesta ante el obligado sometimiento de la mujer al mandato del hombre y de la casa” compuesto “sobre música de murmullos, risas, llantos, palabras entrecruzadas, sonidos, aullidos, emitidos por las propias bailarinas”, y señaló que llamaba la atención el dominio “para utilizar el espacio y mantener la tensión de la producción”.⁷³

Pedro de la Hoz, mientras tanto, consideró *Mujeres* “como el trabajo más llamativo de la compañía por su intención renovadora y actual”, a través

⁶⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁰ *Loc. cit.*

⁷¹ Colomba Gálvez, *op. cit.*

⁷² Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 285.

⁷³ “Compañía de danza de Raúl Flores, *Canelo*”, s/r, La Habana, Cuba, 1981. AGH.

de un enfoque en el que se imbricaban recursos expresivos del teatro. Sin embargo, argumentó que esta premisa experimental se revertía "como punto flaco", pues se hacían concesiones en el rigor técnico y en la profundidad de los planteamientos. En síntesis, destacó la dificultad de lograr "el equilibrio entre el significado y el significante", imprescindible para que cuaje la dimensión estética.⁷⁴

Según Lynton, en *Mujeres* se alternaban la subordinación y el coraje femeninos, y se lograba transformar sus acciones en celebración: "Las bailarinas ejecutan una metamorfosis constante al convertirse en mesas, muros o santas, además de madres, trabajadoras domésticas, fanáticas religiosas, celebrantes extáticas y mujeres unidas por la lucha".⁷⁵

Ulises Gracián exaltó esta obra donde la "mujer-mujeres [...] se vaciaban, gemían, llevaban lo cotidiano y arcaico a niveles artísticos al expresarse como sexo, como individuo, como grupo".⁷⁶ Juan Cristóbal, por su parte, hizo referencia a una exposición clara que mostraba las aptitudes de imaginación, fantasía y concepción plástica de la autora, quien usaba la pantomima, las onomatopeyas, los gritos y semicantos para dar "un corte sumamente original a su trazo erótico".⁷⁷

Para Busi Cortés, la obra era una "expresión artística de nuestro tiempo" en la que aparecían "mujeres de polietileno que planchan, lavan y obedecen al hombre",⁷⁸ mientras que Felipe Cazón se refirió a su estructura compleja con "ángulos muy acabados" en la narración corporal, que resaltaban la obsesión sexual de la coreógrafa, basada en experiencias psicológicas de "obvia confrontación", y en "la imitación extralógica de algunos ballets contemporáneos realizados en Norteamérica". Dijo también que, a pesar de su dramatismo, la obra a veces resbalaba a "lo chistoso".⁷⁹

⁷⁴ Pedro de la Hoz, "De cómo San Miguel puso los pies en tierra", *Cada Domingo*, Cienfuegos, Cuba, 1º de marzo de 1981. ABL.

⁷⁵ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 283.

⁷⁶ Ulises Gracián, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 69.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 69. El BI tuvo funciones el 30 de septiembre, y del 1º al 3 y 7 al 10 de octubre. Primer programa: *Cuatro ceremonias*, de Flores Canelo (con música de Giumdinini); *Secretos*, de John Fealy; *Un hombre*, de Palmeros (con música de Samuel Barber y Morton Subotnick), y *Gymnopédias y Mujeres*, de Graciela Henríquez. El segundo programa incluyó la

Por otra parte, el público reaccionó de manera ambivalente ante *Mujeres*. Al término de la primera presentación con el grupo experimental de la ADM, se hizo un gran silencio, quizá porque su final no era contundente, o tal vez debido a la impresión y el asombro que había provocado.⁸⁰ Para la siguiente función, el final se cambió por un saludo de "poder negro",⁸¹ que hizo más patente el llamado a la lucha. Una parte del público gritó su desaprobación, mientras otros defendían la obra con vehemencia. Semanas más tarde, dos bailarinas renunciaron al grupo (una de ellas por las objeciones de su novio). No obstante, *Mujeres* siguió bailándose.⁸²

Algunos varones encontraron ofensiva "la exposición crítica que hacía Graciela de la opresión de la mujer". Personas cercanas a la compañía del BI prejuzgaron la vida íntima de la coreógrafa al considerar que presentaba una imagen muy negativa del sexo opuesto.⁸³ Hubo espectadoras que se sintieron apenadas por ver expresados tan explícitamente los puntos de vista femeninos; otras encontraron refrescantes, y hasta excitantes, sus planteamientos.⁸⁴ En los albores de la segunda ola feminista, a las bailarinas les sorprendió esta reacción defensiva de "quienes veían normales y naturales, resultado de la biología, las relaciones domésticas, sexuales, de trabajo dentro y fuera de sus hogares".⁸⁵

Mujeres fue otra de las obras que se repusieron en Venezuela (1996) en el homenaje a la coreógrafa denominado *Retornos*. Lynton expresó que las voces de la obra que llamaban a la conciencia, la liberación y la autoafirmación continuaban siendo vistas "como radicales, actuales y conmovedoras".

reposición, después de ocho años, de Luzbel, de Flores Canelo, en busca de la reacción del público; Espacio, de Henríquez (ahora con música de Varèse; *Tres adagios independientes*, de Fealy, Flores, Canelo y Palmeros (con música de Chopin, Lopresti y King Curtis), y *Cambios*, de Fealy.

⁸⁰ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 287. Ante el silencio, las bailarinas tuvieron un acceso de histeria y lloraron incontrolablemente. Inmediatamente después vino el aplauso.

⁸¹ Saludo como el que hicieron John Carlos y Tommie Smith desde el podio de los ganadores de la carrera de los 200 metros en los Juegos Olímpicos de 1968, realizados en México.

⁸² Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 287.

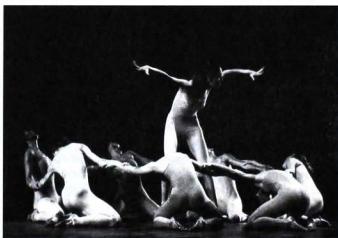
⁸³ *Ibid.*, p. 283.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 284.

⁸⁵ *Loc. cit.*

Al mismo tiempo, hizo hincapié en que la trasgresión simbólica era más tolerada que la realidad, y concluyó: "La lucha sigue y sigue".⁸⁶

En esa misma ocasión, Alvarenga mencionó que la coreografía guardaba el concepto y la estructura originales, pero que se había enriquecido por las mejoras en el uso de la voz, del vestuario y de la utilería; además de que en



Mujeres, BI (ca. 1971). ARFC del BI.

esta puesta "resaltó su impecable composición y el clima dramático conseguido a través de las voces".⁸⁷

Ocampo insistió en sus acertadas comparaciones estilísticas:

Del simbolismo con resonancia psicológica (*Invenções*, 1969) al fresco que se nutre de la retórica corporal propia de la vida cotidiana (*Tropicana's*, 1980); del ejercicio de estilo que linda en abstracción (*Gymnopédias*, 1970) a la pesquisa poético-antropológica que capitaliza el poder transformador de la palabra transmutada en cuerpo y sangre (*Oraciones*, 1980) [...] asume, en su momento, la danza comprometida con una causa. Con *Mujeres*, de 1970, el escenario expropia, de una manera ritual y primigenia, el dolor sordo clavado en la rajadura de

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 295-296.

⁸⁷ Teresa Alvarenga, "Graciela Henríquez, vigente", s/r. AGH.

lo femenino. Danza empapada en licores estrogénicos, ésta abreva en el gineceo que se expresa con quejas, carcajadas, aullidos. Tras la desarticulación del lenguaje, el cuerpo es lo único que la mujer puede oponerle a lo otro: el hombre [...] las mujeres sólo se recuperan tras nombrarse, tras reconocerse como personas, tras fundarse en un solo puño en alto que se anuda con el mecate donde se cuelga la ropa limpia. Obsesiones personales; obsesiones colectivas las de Henríquez.⁸⁸

Mujeres, desde mi perspectiva, es una danza pionera, cercana al espíritu del pensamiento crítico contemporáneo. Aborda temáticas micro, como la del feminismo, y denuncia el desequilibrio de poder en esferas poco reconocidas como la cotidianidad del hogar. Así también, su estructura compositiva por escenas, sin referencia específica a un espacio temporal o de sentido entre unas y otras, sería otra característica de esta expresión. El uso de sonidos y una cercanía a la puesta en escena teatral complementan esta idea.

Al final de 1971 un periodista venezolano expresó que Graciela – “la misma que [...] cuando niña bebió leche de El Molino y se bañó en las aguas, entonces cristalinas y frescas, de Macuto” – acababa de triunfar en los Estados Unidos y en México.⁸⁹ En el poco tiempo que llevaba como coreógrafa, todas sus obras habían sido presentadas en el PBA: en 1969, *Equilibrio perdido* compartió la escena con *Desiertos*, de Anna Sokolow; en 1970, *Gymnopedias e Invenções* llegaron al máximo foro, y en 1971, con tres distintas agrupaciones, se exhibirían *Espacio* (BI), *Juegos* (BC70) y *Mujeres* (BI), lo cual muestra la intensidad compositiva que se había despertado en Graciela.

En 1972, Henríquez –embarazada de su hijo Gustavo– iniciaría una actividad fundamental para la danza moderna venezolana dentro del recién creado Taller Coreográfico de la Universidad Central. Según una nota periodística, Graciela se haría cargo de dirigir al Ballet Contemporáneo de Venezuela del INCIBA.⁹⁰ El día de la apertura de dicho espacio, el director, Elías Pérez Borjas, compartió su emoción por haber presenciado el crecimiento de Graciela, quien –dijo– alcanzaba ya “el dominio y la seguridad

⁸⁸ Carlos Ocampo, *op. cit.*

⁸⁹ Juan de Lara, *op. cit.*

⁹⁰ “Cine Mundial”, nota suelta, s/r, que anuncia la presentación de Graciela y Grishka Holguín en el Teatro Alberto de la Paz y Mateos con las obras *Invenções* y *Mujeres*. AGH.

de un lenguaje claro, directo, personal y, sobre todo, original". Mencionó su primer trabajo experimental, *Las bodas*, donde –en su opinión– sorprendió por “sus proposiciones novedosas con una utilización mínima de recursos”. En contraste con las nuevas generaciones, Graciela se había desarrollado con calma y seguridad: “Casi solitaria como un artesano, dedicada a su tarea. Como gran observador de la vida, ha logrado el mejor conocimiento de sí misma, de ahí que sus danzas sean testimonio de su vida y de su tiempo, por eso la autenticidad de las mismas”.

Pérez Borjas, por otra parte, destacó la solidez de sus proposiciones, “íntimamente ligadas unas a las otras, pese a su marcada diferencia, como si una suerte de personal alquimia lograra relacionarlas y complementarlas”. Esta característica hacía de su lenguaje –señalaba el crítico– “un dominio inconfundible y personal, derivado de ningún otro”. Como conclusión, advertía que un trabajo “de tan honda repercusión en nuestro medio no debería pasar inadvertido para un público que cada día adquiere madurez y conciencia de la importancia de la danza para el desarrollo de la cultura nacional”.⁹¹

En una entrevista de aquel tiempo, Graciela reconoció la influencia de Sokolow y Nellie Happee en sus composiciones. Dijo desconocer si ya había conseguido un estilo personal y mencionó lo que, en su opinión, sí poseía: “Un torrente erótico encauzado básicamente en las cosas contemporáneas [...] enraizado profundamente en el pasado”. Igualmente, se refirió a su interés por el folclor afroamericano.

El mismo año, Graciela presentó en la Casa de la Cultura de Toluca la obra *A pesar de...* junto con *Dúo-trío-sexteto* (colectiva), *Sueños*, *Dúo* y *Suite Preclásica*, esta última de Genkel. Una crítica corroboró la colaboración de Graciela Henríquez, “una de las coreógrafas más prolijas de la década de los setenta”.⁹²

⁹¹ Elías Pérez Borjas, “El arte de Graciela Henríquez”, *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 26 de mayo de 1972. AGH. Para ese entonces, Graciela ya había compuesto *Tres*, *Enfurecidos*, *Gymnopédias*, *Mujeres*, *Inveniones* (reestructurada en México y con la cual obtuvo el Premio Nacional de Coreografía 1970 en Venezuela), *En busca del silencio*, (montaje para el espectáculo *Scorpio in mortante* de Gurrola) *Juegos y Espacio*.

⁹² Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 461.

En 1974 –fecha importante para la danza vanguardista– el BMF y sus escuelas se reestructuraron con la finalidad de dar apoyo a la formación de nuevos coreógrafos, mediante la creación de la Escuela de Danza Moderna –bajo la dirección de Clementina Otero– y el Ballet Moderno Experimental (Compañía Experimental de Ballet Moderno de México). En la ceremonia de inauguración, Norma López informó que se impartirían clases de varias técnicas dancísticas, de historia de la danza y de la música, lo cual daría a los alumnos versatilidad para expresar la idea del coreógrafo a la vez que incorporaran su propia interioridad.

Los estudios duraban tres años; una vez cursados, permitirían a los alumnos integrarse al grupo experimental. El profesorado estaba compuesto por Rossana Filomarino, Graciela Henríquez, Federico Castro y José Mata (Danza Moderna); Socorro Larrauri y Carlos López (Danza Clásica); Waldeen (Coreografía); Gloria Austero (Yoga); Fernando Cuéllar (Proyección Escénica), y la maestra huésped Lynn Levine, bailarina del Nikolais Dance Theater (Técnica Contemporánea y Coreografía).⁹³

El Taller de Música y Danza Contemporáneas pretendía propiciar un movimiento renovador, inspirado en el trabajo multidisciplinario que Miguel Covarrubias había realizado años atrás. Amalia Hernández invitó a bailarines y coreógrafos, músicos, literatos y artistas plásticos a realizar un trabajo conjunto y constituirse en una tribuna abierta que mostrara sus productos y se relacionara con sus pares y el público en general a través de charlas, conferencias y debates.

La bailarina, coreógrafa y empresaria se dedicó a promover las corrientes de danza de Nikolais y de Murray Louis –que se presentaron en el TBA en 1972 y en el TBFM de marzo de 1974 a junio de 1975–, pues consideraba que este sistema podía funcionar para los bailarines latinoamericanos. Lynn Levine sería la encargada de difundir el método, en el entendido de que este entrenamiento no sólo formaba músculo, sino que podría conformar una nueva idiosincrasia dancística por su apertura y por basarse en el fluido interno de la naturaleza humana. En su opinión, este trabajo permitiría que aflorara “la real mexicanidad”.⁹⁴

⁹³ *Ibid.*, p. 379.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 397. De estos cursos (1975) surgieron dos interesantes grupos experimentales que no perduraron. Uno de ellos fue el de Pilar Urreta.

Patricia Cardona reforzó las bondades del mencionado método de enseñanza:

Sus clases son verdaderos malabarismos para destaparle al bailarín mexicano el gusto por liberar los más insólitos fraseos de la danza; sus clases son radares del movimiento que alguna vez hemos observado bajo el microscopio, y son, además, todo un despliegue de energía suya por divertir, distraer y empapar al bailarín mexicano de otro concepto dancístico. Sí, es posible disfrutar bailando, es posible reírse, sonreír, mientras se aprende un nuevo movimiento; es posible jugar y hacer que ese juego cobre forma y estructura determinada.⁹⁵

El BFM fue cuna de un movimiento de danza contemporánea insólito y poco valorado del que Henríquez fue parte al desarrollarse como maestra y coreógrafa. Su pequeño teatro se mantuvo en constante actividad presentando propuestas innovadoras, además de promover la reflexión en torno a la danza moderna.⁹⁶

En enero de 1975, el taller presentó *Espectro*, collage literario de Salomón Laiter con improvisaciones coreográficas de Graciela Henríquez.⁹⁷ Ese mismo año, Graciela participaría como bailarina y coreógrafa en la gira por Europa del BI, al que aún pertenecía. El grupo causó expectación y fue un éxito de taquilla. El público europeo tenía en mente un conjunto de danza folclórica, por lo que ante el BI manifestó una respuesta ambivalente: hubo a quienes les fascinó, mientras que otros lo abuchearon. La crítica hizo mención a su deficiencia técnica, comparada con la destreza de otras compañías participantes, pero destacó sus propuestas novedosas y atrevidas. A fin de cuentas —cabe destacar—, la única compañía latinoamericana contratada por los organizadores europeos fue precisamente el Ballet Independiente.

El periódico *Le Monde* comentó que el BI había mostrado su voluntad artística al desprenderse del folclor y tratar de presentar la realidad cotidiana de México, pero que desgraciadamente la agrupación no poseía “los medios de expresión a la altura del testimonio” que pretendía acotar, ya que

⁹⁵ *Ibid.*, p. 399. La escuela del BFM ofreció becas de estudios en Nueva York a Rosa Reyna, José Manuel Esquivel (BFM), Alma Mino (ADM), Valentina Castro (Expansión 7), Lila López, (PSLP) y Onésimo González (Danza Integración de la Universidad de Guadalajara).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 381.

⁹⁷ Para lo relacionado con otras presentaciones, véase: *ibid.*, pp. 385–401.

la danza no se hacía sólo “con buenos sentimientos”. Según el crítico del prestigiado diario francés, el esfuerzo de trabajar la cultura indígena a partir de temas modernos se complicaba al no haberse asimilado aún la técnica. No obstante, resaltó el temperamento poderoso de Graciela Henríquez, que con *Invenções* —dijo— manifestó “el ojo y el sentido de la composición de un auténtico coreógrafo”. Al abordar *La espera*, coreografía de Raúl Flores, Canelo, el colaborador de *Le Monde* hizo referencia al gusto barroco, grandioso y torturado, pleno de símbolos naïf, de dicha obra y sintetizó: “Este joven ballet mexicano tiene mucha convicción, mucho vigor, mucha fe; le falta encontrar ahora su propio lenguaje”.⁹⁸

Karine Berrot, del periódico *Le Nouvel Observateur*, se refirió al BI como un grupo que “viene a cambiar el mundo bailando y dice que la danza es ante todo un medio de expresar la condición humana y de revelar su propia condición [...] el ballet ha puesto en escena dos obras muy puras y muy bellas, *Desiertos* de Anna Sokolow e *Invenções* de Graciela Henríquez, en las cuales los bailarines dan la medida de su trabajo”. En Holanda, una nota hizo referencia a que la vanguardia había llegado a Europa desde América Latina con *Mujeres*; y la revista alemana *Kritic Ballet 75* manifestó que Henríquez había sido considerada como una de las más notables coreógrafas de la escena europea debido a esta obra.⁹⁹

En términos generales, el BI se sintió complacido y satisfecho de esta aventura maravillosa que le había permitido enfrentar un público distinto con muy buenos resultados. Profundizando en los recuerdos, Graciela comenta que aunque la crítica había sido mala, el teatro había estado lleno “a rabiar”. *Mujeres* recibió una gran ovación, por lo que la coreógrafa asienta: “Si hubieran puesto *Mujeres* en el primer programa, otra hubiera sido

⁹⁸ Con referencias específicas, abundó: “*Desiertos* [...] una coreografía abstracta de Anna Sokolow, da a sentir esta incapacidad de ocupar el espacio escénico [...] la dinámica del movimiento se reduce a una gimnasia seca de reptaciones, de carreritas perdidas y de pausas cliché, totalmente desfasadas y de un aburrimiento irreductible...”. (“Le Ballet Indépendant du Mexique”, *Le Monde*, Francia, 30 de mayo de 1975. AGH). Al respecto, Graciela explicó: “Lo que pasa es que con Anna había muchas pausas. Y es que la obra no estaba en su mejor momento. Fue montada por Hiram a la carrera. No te olvides que han pasado ya diez años y era la reposición hecha por otra gente. No podía ser lo mismo”.

⁹⁹ Esta mención fue hecha por Luis Bruno Ruiz en el periódico *Excelsior*. (*Apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 344).

la historia". Sin embargo, este triunfo personal le provocó momentos de desasosiego al comprobar que el grupo se dividía, fuera por envidia o por celos. Unos estaban del lado de Gladiola y Raúl, y otros de su parte, "porque prácticamente yo era la triunfadora". Después de la gira, la desunión se profundizó en el BI y se desataron los conflictos que lo llevarían a su escisión definitiva. Al percatarse de ello, Graciela decidió retirarse: "En el momento de la gira a Europa se dan una serie de circunstancias la mar de complejas, y yo dije 'hasta aquí llegué'. Celos, envidias... Sentía malo el ambiente. Es la época en que empiezan a surgir los grupos independientes y justo yo me salgo".

Con respecto a la ruptura del BI, Graciela comentó que nunca supo cómo llegó Michel Descombey al Independiente, pero que el desplome emocional de Flores *Canelo* inició en esas fechas: "No se puede comparar el Raúl del '67 al que va a ser después". En su opinión, Gladiola y Raúl empezaron a tener conflictos desde antes de la llegada del coreógrafo francés porque los dos ejercían labores de dirección. Pero la que llevaba la batuta era ella: "Tenía una gran capacidad para la organización. Es que el arte te aísla de la realidad. Raúl era diferente a Anna Sokolow. Ella luchó; fue refugiada, fue obrera. Raúl no. La clase social puede mucho".

En febrero de 1976 –auspiciado por la Embajada de los Estados Unidos y la UNAM– llegaría a México John Cage, quien ofreció una serie de conferencias en la Biblioteca Benjamín Franklin y una presentación en el TBFM, en la que alternó con la pianista Grete Sultan. Los comentarios de los críticos coincidieron en que los sonidos "no tenían ni ton ni son, pero eran agradables, sedantes y hasta poéticos".¹⁰⁰

Días después de la presentación en el BFM, participó el grupo 2¹⁰¹ de la Escuela de Danza Moderna presentando la obra *On the way*, de Lynn Levine (con música de Xenakis y el New Jazz Quartet, vestuario de Levine e iluminación de Gilbert Hemsley). Raúl Cosío describió así la función: "En pijamas amarillas provistas de capuchones aparecieron siete u ocho

¹⁰⁰ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 390. En la actualidad John Cage ha sido revalorado e incluido entre los precursores del pensamiento y el arte contemporáneos.

¹⁰¹ El grupo estaba compuesto por Óscar Becerra, Jorge Domínguez, Mabel Diana, Jenny Fiedler, Maritza Hernández, Roberto Rodulfo, Harriet Spilk, Beatriz Uribe y Rosa Romero. (*Loc. cit.*).

bailarines [...] en fila y cogidos de la cintura y como tratando de imitar a un indeciso ciempiés; y eso provocó hilaridad de algunos concurrentes un tanto irrespetuosos". Hizo referencia a que, poco después, el sufrimiento expresado por los bailarines auguraba algo terrible, pero al entrar la música de jazz "se quitaron los extraños atuendos y saltaron y corrieron por todo el escenario con mucho gusto".¹⁰²

El 2 de marzo, dentro del ciclo Música y Danza de México del Siglo XX, se presentó el grupo 1 bailando *La danza*, de Graciela Henríquez, Patricia Ladrón de Guevara y Braulio Ruiz (con música de Satie), y *Móvil*, de Alfredo Rico (con sonido arreglado).¹⁰³ El 13 de julio, el Grupo de Danza Moderna bailó *Introducción, Clase, Danza de los hombres, Danza de las mujeres, Adagio, Danza, Cuarteto, Scherzo, Danza para un hombre muy solo y Final*, todas ellas coreografías de Graciela Henríquez, con Francisco Escobedo al piano. El 20 del mismo mes, Graciela Henríquez y Juan Monzón bailaron *La danza; Movimiento perpetuo* (coreografía de José Lezama y música de Alessandro Marcello); *Dos en uno* (coreografía de Monzón y música de Gabriel Fauré); *Gymnopedias; Moviéndome* (coreografía de Monzón y música de Bach), y el "Final" del ballet *Invenções* (coreografía de Graciela Henríquez y Monzón).¹⁰⁴

A mediados de 1976, ya como bailarina y coreógrafa independiente, Graciela se presentaría con Juan Monzón en distintos foros nacionales. Cardona resaltó el trabajo de Monzón, adverso a cualquier tipo de danza panfletaria. Él —señaló— hacía "movimientos puros, simples; gestos cotidianos", ya que en opinión de Monzón la danza "por sí sola" era social. Su pretensión no era otra que la reflexión sobre el ser humano, su realidad y el medio que lo rodea. En apoyo a esta idea, Henríquez hizo alusión a las posibilidades de expresión de la emotividad y la actitud corporal.

Fundamentada en estas percepciones, Cardona recomendó este espectáculo, que producía cierto desconcierto entre los espectadores, pues en lugar del tradicional movimiento-emplazamiento veían gestos cotidianos que se convertían en poesía gracias a la intencionalidad. Asimismo, alabó

¹⁰² *Ibid.*, p. 391.

¹⁰³ *Loc. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 393. En este ámbito se hizo mención a las bailarines Mabel Diana y Pilar Urreta, y a los músicos Mario Lavista y Manuel Enríquez, como artistas sobresalientes.

la originalidad de la función debido a que ambos intérpretes escuchaban atentamente tanto su voz interior como la de los demás. Éste dueto fue muy exitoso. Se presentó también en la Convivencia Sahagún y en Xalapa.¹⁰⁵ Esteban Castillo se refirió a la posibilidad abierta por Henríquez-Monzón, ejemplo de “empeño, profesionales, buena técnica y talento”, para ofrecer a un amplio público espectáculos sencillos, económicos y completos. En su nota sobre las funciones en Xalapa y Ciudad Sahagún, hizo patente su agrado por las obras presentadas, destacando que las de Henríquez siempre eran interesantes, frescas e imaginativas.¹⁰⁶

Cardona tuvo oportunidad de entrevistar a ambos intérpretes. Henríquez corroboró ante la crítica de danza su inclinación hacia la creación espontánea, guiada por el inconsciente. En dicha ocasión confesó que mientras Monzón tenía presente el uso del espacio al componer, ella no, y dijo que incluso le sorprendían los resultados que ella obtenía. Esto le permitía constatar que el creador poseía un cúmulo de experiencias y conocimientos que le permitían “armar una coreografía” sin involucrar en todo momento el raciocinio. En opinión de la coreógrafa, cualquier proceso era bueno para alcanzar un fin creativo.¹⁰⁷

Durante ese mismo año montó su coreografía *Las hojas muertas* con los grupos de la escuela del BFM y participó como actriz en la puesta en escena de *Arturo Ui*, dirigida por Martha Luna, con música de Hilario Sánchez y vestuario de Fiona Alexander.¹⁰⁸

A fines de 1976, Graciela partió una vez más a Venezuela, esta vez invitada por el Consejo Nacional de Cultura (CONAC) para visitar distintas localidades, entre ellas Barquisimeto. Platicando con Eduardo Delpretti, comentó que en ese momento era bailarina y coreógrafa independiente y que presentaría *La danza*, obra inspirada en la pintura de Gustav Klimt *El beso*, en el Teatro Municipal. Henríquez adelantó, constatando su postura,

¹⁰⁵ Patricia Cardona, “Graciela Henríquez y Juan Monzón, autenticidad y alegría en la danza”, *El Día*, México, 22 de julio de 1976. AGH.

¹⁰⁶ Esteban del Castillo, “Excelencias profesionales de una pareja”, *Revista Mexicana de Cultura*, México, 1976, p. 7. AGH.

¹⁰⁷ Patricia Cardona, s/t, *El Día*, México, 5 de agosto de 1976. AGH.

¹⁰⁸ Vicente Leñero, “La irresistible ascensión de Arturo Ui”, s/r, 1976. AGH.

que estaba preparando un trabajo a partir de un tema inspirado por Gabriel García Márquez y en el que usaría música popular.¹⁰⁹

Durante esta visita a Venezuela estuvo en contacto con Flores *Canelo*, quien le contó de los problemas del subdesarrollo y las dificultades para seguir adelante con la compañía. No obstante, él la animaba quitándole de la cabeza la idea de una nueva traición: "Me decía: 'Para nosotros es un gran orgullo que tú te estés realizando como coreógrafa' ". Como una justificación más de su deserción, Graciela argumentó que en el BI nunca le habían dado apoyo económico para realizar sus coreografías, mientras que en Venezuela le pagaban muy bien.

Por esas fechas, Flores *Canelo* dijo tener una alta estima por la obra de Graciela, quien tocaba temas "con fondos oníricos, psicológicos y feministas" arriesgándose a las reacciones que podía ocasionar, y detalló, refiriéndose a *Mujeres*:

...ella se atreve a usar la voz de las bailarinas; utiliza movimientos corporales que molestan a las personas de formación conservadora [...]; muchas mujeres, inclusive, consideran denigrantes algunas partes del ballet, pero yo creo que no se dan cuenta de que eso es parte de la mujer y que ellas mismas se denigran al no aceptar esa realidad.¹¹⁰

En 1977 Graciela compuso *Otros tiempos* para su estreno en la Biblioteca Benjamín Franklin de la embajada estadounidense. En junio del mismo año, Bruno Ruiz declaró que la coreógrafa tenía una tendencia a adelantarse a su época, y anunció su presentación en el TBFM con música de *jazz*, la cantante Micheline Chantin y el Grupo Experimental de Danza.¹¹¹ En otra nota de la época, Ruiz mencionó que Alwin Nikolais pronosticaba la formación de "muchos y magníficos bailarines y coreógrafos" dentro de la escuela del BFM, y aprovechó la ocasión para alabar a Henríquez por su última coreografía: "Consigue con el jazz un realismo plástico en que los

¹⁰⁹ Eduardo Delpretti, "Hoy me gusta bailar más que hablar, mi medio de expresión es la danza", *s/r*, 1976. AGH.

¹¹⁰ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. III, p. 148.

¹¹¹ Los bailarines eran Graciela Henríquez, Eva Zapfe, Cristina Duque, Rosa María Barrones, Roberto Villa y Óscar Becerra. (Luis Bruno Ruiz, "Coreografías de Graciela Henríquez", *Excelsior*, México, 1° de junio de 1977. AGH).

bailarines parece que sienten la atracción de la tierra, el peso del barro que cada hombre lleva".¹¹²

Alma Guillermoprieto, en una de sus notas, se refirió a la división del BI y lamentó sus circunstancias, ya que alrededor del grupo se aglutinaban talentos como el de Henríquez, "que necesita un centro de trabajo estable para seguir produciendo".¹¹³

Ese mismo año, Graciela recibió un primer reconocimiento a su labor al ser nombrada miembro de número de la Academia de Bellas Artes de México. En mayo, una nota de *El Nacional* de Caracas informó que había sido designada integrante de dicha academia. El periodista aprovechó este reconocimiento a su compatriota para insistir en la necesidad de un compromiso gubernamental que permitiera a los jóvenes venezolanos desarrollar su arte dentro del país y no verse forzados a emigrar, como lo había hecho Henríquez.¹¹⁴

En 1978, la coreógrafa colaboró en una obra colectiva organizada por Alicia Urreta y presentada a fines de junio en el PBA: *El carro de Osiris*, nombre de la séptima carta del tarot que simboliza el dominio del hombre, quien con sus manos e inteligencia, creatividad y sensibilidad logra apaciguar las fuerzas en conflicto. En ella intervinieron José Antonio Alcaraz, Manuel Enríquez, Mario Lavista y Pilar Urreta.¹¹⁵

Esta nueva experiencia, muy valiosa para Henríquez, resultó ser un gran evento de danza vanguardista que incorporó actores, mimos y otras formas escénicas:

Pilar Urreta trabajó con actores. Yo bailé *Game* (con música de Mario Lavista), un dueto mío junto con Marcela Aguilar y *Nuevos espacios* [...] Era una enorme

¹¹² Luis Bruno Ruiz, "Éxitos de Graciela Henríquez", s/r. AGH.

¹¹³ Alma Guillermoprieto, "El hombre y la danza: nace el grupo de RFC", *Proceso*, México, D.F., 26 de marzo de 1979. ARFC, BI.

¹¹⁴ "Graciela Henríquez, miembro de la Academia de Bellas Artes", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 4 de mayo de 1977. AGH.

¹¹⁵ Como elenco se menciona a Marcela Aguilar, Graciela Henríquez, Sally Margolis, Pilar Urreta, el grupo Forion Ensemble, actores del Grupo Dragón, el Ballet de Xalapa, músicos y cantantes. (Patricia Aulestia [coord.], *50 años de Danza. Palacio de Bellas Artes*, México, INBA/SEP, 1984).

estructura integrada por toda la compañía. Entraban a escena, los cuerpos entrelazados, con la forma de un tren, que se detenía al hacerle la parada una mujer. Representaba el viaje como la última posibilidad (¿la muerte?). Al final salía una vez más el tren, ahora de frente al público, y la bailarina se metía en él y se iba. Eva Zapfe murió poco después. Fue como un anticipo de muerte, una cosa que me impresionó mucho.

Dionisia Urtubees describió *Game* en los siguientes términos: "Las dos bailarinas (la Henríquez y Marcela Aguilar) interpretan los papeles de dos niños que descubren a través del juego la posibilidad de comunicarse con sus cuerpos". Urtubees se quejó de la falta de elaboración en esta obra, tan necesaria –indicaba– cuando se pretende crear la ilusión de espontaneidad. De *Nuevos espacios* destacó como un elemento interesante el manejo del coro: "Un bloque humano que se va expandiendo hasta hacer que cada elemento del grupo sea un solista, para después volverse a integrar como bloque". No obstante, señaló que cuando a cada integrante le tocaba su improvisación, la lógica se perdía al resultar tan sólo ejercicios técnicos sin relación con el trabajo colectivo.

Para Urtubees, la única obra que despuntó fue la de Jorge Domínguez, *Nadie me quiere así*, que apoyada en la música de José Antonio Alcaraz había logrado construir la idea del tango. En síntesis, afirmó que la idea de *El carro de Osiris* era buena, pero que la improvisación le había restado calidad, cuando un intento de tal naturaleza exigía años de esfuerzo.¹¹⁶

Después de esta controvertida colaboración, Cardona abordó el trabajo que Graciela estaba realizando con la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana: *Recuerdos de Juan Perdido* (1979), que se estrenaría en el Teatro del Estado en Xalapa. Graciela le anticipó a la investigadora que en este nuevo montaje había incluido todas sus inquietudes: "Las creaciones de nuestro pueblo, la mezcla de lo sagrado y lo profano [...] la [plegaria] de Juan Perdido, que Cleopatra usaba para seducir a los hombres". Le expuso su experiencia de conseguir estampas con rezos, como la de San Caralampio o la de Justo Juez, "oraciones tan bellas, tan sonoras, tan musicales, de una poesía tan rítmica y tan nuestra, que siempre quise utilizar [...] No por audacia, o por ser insólita, sino más bien por *naif*".

¹¹⁶ Dionisia Urtubees, *El carro de Osiris*, s/r. AGH.

Le habló también de Blacamán, un personaje que le encantaba, y de cómo éste iba introduciendo las oraciones en su obra: "Es un tipo fabuloso de los años cuarenta que aparecía en Venezuela. Es el juglar, el loco, el admirado, el encantador de serpientes, el vendehierbas. Es Dios y es Diablo; es la mezcla de lo sagrado y lo profano". De raíz popular, Blacamán se presenta a través de coplas, de danzas, o de su propia astucia: "De pronto hay un tipo que está bailando y es el mejor de todos. La gente se da cuenta de que es el diablo porque de repente ¡se le sale el rabo! Cuando los hombres están bebiendo y empiezan a competir con coplas el que se vuelve más agresivo ¡es el diablo!"

Para la entrada a escena de este personaje Graciela introdujo la danza de *San Francisco de Yare* —nunca escenificada—, la cual se acompaña con música folclórica venezolana de tambores. Aclara: "Cuando la presencié, hace veinticinco o treinta años, sentí la necesidad de bailarla. Lo que me llamó la atención de ésta era que el cura, los diablos y los santos tenían un acuerdo tácito entre ellos. La mezcla de lo sagrado y lo profano, que se me antojó por sus posibilidades plásticas".

Con el objetivo de recrear la atmósfera del mercado, "que es donde empieza y termina la danza", Graciela introdujo sonidos de pájaros que grabó en un amanecer en Chiapas. Finalmente encontró unos trinos que agregó a la oración de Juan Chamula:

Todo se va ligando, hasta que al final de la obra se regresa al mercado, donde reaparece Blacamán en forma de mendigo. Trae en su bolsa un vestuario que saca, se lo pone y empieza a bailar. Esta idea la tomé de José Revueltas cuando dice que en México tenemos que estar preparados porque el juglar, un artista puro, sin pretensiones de gloria, empieza a bailar. Y la gente que lo rodea admira su destreza.¹¹⁷

La visita (1979) sería otra de las obras montadas por Graciela con el Forion Ensemble, dentro del BFM, y con la que conmemoraba el segundo año de existencia del grupo. Como era de esperarse, Cardona reseñó el trabajo, mencionando que en esta ocasión la coreógrafa ofrecía al público:

¹¹⁷ Patricia Cardona, "Recuerdos de Juan Perdido. Última obra de Graciela Henríquez", *Danza*, México, octubre de 1978. AGH.

...fibra y nervio dinámicos, compacta e intensa conjunción de movimientos, originalidad, claridad en las frases coreográficas [...] fluida continuidad en medio de sus rompimientos de las formas convencionales, exploración intensiva del cuerpo y sus posibilidades de diseño. En *La visita*, con música de Federico Ibarra, Graciela Henríquez atrapa al público, lo azuza y finalmente se despiade.¹¹⁸

Otra de las reseñas de Cardona indica que con esta obra Graciela daba continuidad a su rompimiento de "formas convencionales, exploración intensiva del cuerpo y sus posibilidades de diseño".¹¹⁹

Para el homenaje a Bodil Genkel del 26 de junio de 1979, efectuado en el TBFM, Graciela estrenó su obra *Viols*.¹²⁰

A petición del compositor Manuel Enríquez, Graciela extrajo *Oraciones de Recuerdos de Juan Perdido* y la trabajó de manera especial para presentarse en el Primer Foro Internacional de Música Nueva, organizado por el CENIDIM con apoyo de la UAM.¹²¹ Ambos artistas se reunieron para intercambiar opiniones y organizar la presentación, integrada por coreografías, instrumentos y sonidos electrónicos. Confirma Henríquez: "Presenté yo algunas cosas. Manuel Enríquez me daba el mismo crédito que a los músicos renombrados. Tenía una gran consideración hacía mí; me quiso mucho y me admiró".¹²² Lamentablemente, la colaboración entre ellos se deshizo cuando la coreógrafa decidió volcar su interés en la cultura popular y fundar el grupo Tropicana's. Graciela considera que el compositor se distanció de ella porque la tendencia de la nueva agrupación "era muy guapachosa, y él era muy finolis". Así también, en el mes de noviembre se presentaba *Oraciones*

¹¹⁸ Patricia Cardona, "Triunfal presentación del Forion Ensemble en el Teatro de Ballet Folclórico de México", *Uno más Uno*, México, noviembre de 1979. AGH.

¹¹⁹ Patricia Cardona, *apud* Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. IV, p. 322.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 446.

¹²¹ Programa de mano del Primer Foro Internacional de Música Nueva, México, D.F., CENIDIM/INBA, del 19 al 30 de abril de 1979. AGH.

¹²² El 11 de abril de 1979, en el marco del Primer Foro Internacional de Música Nueva, realizado en el Museo de Arte Moderno, se presentaron varias coreografías con instrumentos y sonidos electrónicos. Participaron Graciela Henríquez, Alicia Tercian con Shantineketan y Beatriz Ferreira (Argentina), Ann McMillan de los Estados Unidos, Eduardo Soto y Antonio Russek y Roberto Morales Manzanares de México. (Programa de mano del Primer Foro Internacional de Música Nueva. AGH).

con la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana en el TDD, bajo la dirección de Rossana Filomarino.¹²³

¹²³ Los bailarines fueron Marcela Aguilar, María de los Ángeles Anaya, Leticia Bravo, Javier Romero y Tonio Torres. Las voces se integraron con Alfredo Sevilla, Hernán Ybarra, Angelina Peláez y Angelina Cruz, y el vestuario estuvo a cargo de Ernesto Bautista. (Programa de mano, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, México, INBA/SEP, 1979).

Capítulo 4

La cultura popular latinoamericana, expresión estética

Retadora como pocos, Graciela Henríquez entra y sale silenciosa con su carga de emociones y sensaciones, las más de las veces desgarradoras por su autenticidad, por su verdad de lenguaje y su forma única de decir. Una manera propia, inconfundible, no sujeta a normas determinadas, ni presionada por modas ni convenciones.

La libertad por sobre cualquier convención académica.¹

La década de los 80 fue muy productiva para Graciela Henríquez, quien durante dicho periodo inició sus estudios de antropología, fue convocada por distintas compañías para reponer y montar coreografías, formó dos grupos independientes y participó de manera activa en este movimiento colectivo, no sólo como coreógrafa sino también aportando sus propuestas organizativas para fortalecer el movimiento independiente. Sus ideas coreográficas dejaron atrás el tono intimista y se explayaron en lo colectivo. Sus inclinaciones hacia el folclor, la cultura popular y la cultura latinoamericana –como “defensa contra la penetración norteamericana”– se fortalecieron como un compromiso adquirido durante su andar por la vida.

Después de seis años de crisis económica, el descubrimiento de los yacimientos petroleros en la costa del sureste del país inyectó nuevos ánimos en el imaginario social. El presidente en turno, José López Portillo (1976-1982), parecía hablar de forma abierta y sensata, congraciándose con la ciudadanía

¹ Elías Pérez Borjas, “La libertad de ser Graciela Henríquez”, *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 23 de agosto de 1981. AGH.

después de años de demagogia.² Como primera acción propuso una “alianza para la producción” que ajustaba su programa económico a lo prometido en campaña, frenando el desbordamiento del gasto público. Sin embargo, al enterarse de las reservas petroleras, cambió su visión y llamó a “prepararse para administrar la abundancia”.³ El plan de crecimiento moderado se sustituyó por uno “desbocado” que apostó a inversiones de baja productividad con ingresos frescos o con créditos a corto plazo avalados por el oro negro. El objetivo apuntaba a una modernización de gran escala: ferrocarriles, energía nuclear, petroquímica, infraestructura para el campo y vías rápidas, entre los puntos sustantivos.⁴

A fines del sexenio, la campaña de Miguel de la Madrid (1982-1988) se enfocó en defender la democracia y frenar la inflación. Además de buscar la “renovación moral” de la sociedad, prometió la descentralización de la vida nacional y el apoyo a los municipios.⁵ Si bien De la Madrid logró controlar la inflación gracias al pacto del gobierno con las corporaciones obreras y las cúpulas empresariales, se inclinó por la entrada al General Agreement on Trade and Taxes (GATT) en busca de fortalecer la economía liberal. Desde el inicio de su mandato, hubo un fuerte desempleo y la burocracia tuvo que soportar una férrea contención de salarios. En la población se sintió desconfianza debido a los nefastos resultados obtenidos. Para colmo, los Estados Unidos —con los ojos puestos en las reservas energéticas— iniciaron

² Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 424.

³ *Ibid.*, p. 429.

⁴ *Loc. cit.* Octavio Paz defendió la tendencia política del país al destacar el periodo de tranquilidad, estabilidad y crecimiento que México había podido sostener. Aconsejó buscar el equilibrio entre tradición y modernidad; desechar el peso muerto del pasado y aprovechar el legado moral en busca de una modernidad propia. Esta tarea —en su opinión— exigía, además de “circunstancias históricas y sociales favorables, un extraordinario realismo y una imaginación no menos extraordinaria”. (Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 428).

⁵ Con el despertar del espíritu democrático, la prensa y los intelectuales ejercieron la crítica al sistema. El *Uno más Uno*, periódico de importancia significativa durante el periodo, se escindió a fines de 1983. En septiembre de 1984 apareció *La Jornada*, dirigida por Carlos Payán Vélver y que se convertiría en el medio preferido por “los sectores progresistas, ligados a la cultura y a los jóvenes”. Surgieron también *El Financiero* y *El Economista*, que dieron cuenta del nuevo interés por la economía, despertado a causa de la crisis nacional. (José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta, 2007, p. 35).

un proceso gradual de alinear a México a través de las políticas económicas del Fondo Monetario Internacional (FMI).⁶

No obstante la crisis desatada en 1982, la inversión en las artes y la cultura fue asombrosa. Los cambios de directivos, propios de un nuevo sexenio, auguraban esperanzas y un desarrollo positivo para el medio. Alberto Isaac fue nombrado director de la industria cinematográfica, de la que se esperaba un resurgimiento. Sin embargo, los recursos nunca fueron suficientes para enderezar la precaria situación en la que el cine mexicano se encontraba. A manera de compensación, surgieron películas independientes como *Frida*, de Paul Leduc; *Los motivos de Luz*, de Felipe Cazals; *Motel*, de Luis Mandoki, o *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés.

Uno de los grandes acontecimientos teatrales de la época fue *De la calle*, de Jesús González Dávila, dirigida por Julio Castillo. *Rosa de dos aromas*, de Emilio Carballido, tuvo tal éxito que aún hoy es posible encontrarla en cartelera.⁷ Rufino Tamayo fue la estrella internacional del momento, por lo que Televisa apoyó el proyecto del Museo Tamayo dentro del Bosque de Chapultepec, el cual se inauguró en 1982. Hubo sonadas exposiciones de Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Rodolfo Nieto, Arnaldo Coen, Arturo Rivera, *Vlady*, Federico Cantú, Leonel Maciel, Gabriel Macotela, Ricardo Rocha, Enrique Guzmán y Nahum B. Zenil. En 1986 se le hizo un gran homenaje a Diego Rivera en el PBA.⁸ La censura probó su poder cuando, en 1988, el grupo Pro Vida boicoteó la exposición de *collages* de Rolando de

⁶ *Ibid.*, p. 43. Como punto positivo, los 80 abrieron el tema de la ecología al reconocer los altos índices de contaminación, por lo que se crearon la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (SEDUE) y la Ley de Protección al Ambiente. En poco tiempo surgieron otras organizaciones ecologistas, primeras manifestaciones de la sociedad civil en México. (*Ibid.*, p. 67). El 19 de septiembre de 1985 México padeció el fuerte sismo que marcaría la época, ante la ineficiencia gubernamental para atender los problemas provocados por el cataclismo. (*Ibid.*, p. 72).

⁷ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3...*, p. 58. Destacaron también Hugo Argüelles, Juan Tovar, Víctor Hugo Rascón Banda, Carmen Boullosa, Vicente Leñero, Héctor Mendoza, Abraham Oceransky y Carlos Aura. Así también, en los 80 se consolidaron como directores Luis de Tavira y José Caballero; Jesusa Rodríguez presentó en El Hábito *sketches* y parodias hilarantes sobre la realidad nacional que la constituyeron en la revelación del teatro-cabaret del momento. Dentro de esta misma línea, Alejandro Aura y Carmen Boullosa abrieron *El Cuervo* y posteriormente *El Hijo del Cuervo*.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

la Rosa por colocar en uno de ellos a Madonna sobre la cara de la Virgen de Guadalupe, y en otro, a Pedro Infante en el sitio ocupado por Jesús en *La última cena*. La exposición fue clausurada y Jorge Alberto Manrique, director del Museo de Arte Moderno, se vio forzado a firmar su renuncia.⁹

Para el cumpleaños número 70 de Octavio Paz (1984) se organizaron una serie de homenajes. Su revista *Vuelta* se puso de moda entre la clase media alta que quería ilustrarse.¹⁰ Por otra parte, *Nexos*, de Héctor Aguilar Camín, le hacía la contra.¹¹ Entre 1983 y 1988 destacaron gran número de poetas y escritoras.¹² La novela histórica *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, alcanzó un éxito memorable, al igual que la novela negra o policiaca, con Paco Ignacio Taibo II a la cabeza. El libro más radical fue el de Rafael Ruiz Harrell *Exaltación de ineptitudes*, en la que retrató a los gobernantes como amoraes, hipócritas, incapaces de afecto, irrespetuosos y ambiciosos: "Lidiamos, pues, con delinquentes irremediables", sentenciaba.¹³

En cuanto a la "cultura popular", el *rock* rupestre, pobre, cobró impulso en la década con exponentes como *Rockdrigo* González, el Tri, Botellita de Jerez, La Maldita Vecindad, Santa Sabina y Caifanes. Como contrapeso, Televisa creó Timbiriche, Cristal y Acero y Enanitos Verdes, lo que regresó

⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰ La revista contó con la colaboración de "estrellas internacionales" y de los mexicanos Gabriel Zaid, Salvador Elizondo, Ulalume González de León, Julieta Campos y Juan García Ponce, además del apoyo del Gobierno y de Televisa.

¹¹ *Nexos* se inclinaba hacia la política y las ciencias sociales. En ella participaban Rafael Pérez Gay (subdirector), Rolando Cordera, José María Pérez Gay, Enrique Florescano, José Woldenberg, José Joaquín Blanco, Sergio González Rodríguez, Fernando Solana, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis. Tiempo después esta revista controlaría los suplementos culturales de los periódicos *La Jornada* y *El Nacional*, y las editoriales El Océano y Cal y Arena. A fines del sexenio de De la Madrid, el programa *Nexos* aparecería en la televisión estatal. Ambas revistas, elitistas, fueron de importancia en el sexenio, aunque desde entonces *Nexos* se vinculó estrechamente con Salinas de Gortari, según José Agustín. (*Ibid.*, p. 39).

¹² Entre ellos, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Elsa Cross, Alejandro Aura, Efraín Bartolomé, Tomás Segovia y David Huerta. En narrativa sobresalieron Héctor Manjarrez, María Luisa Puga, Juan Villorio, Elena Garro, José Agustín, Luis Zapata, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Leonardo da Jandra, Salvador Elizondo, Carmen Boullosa, Alberto Ruy Sánchez, Rafael Ramírez Heredia y Héctor Aguilar Camín. Las escritoras destacadas fueron Ángeles Mastreta, Guadalupe Loaeza, Laura Esquivel, Carmen Boullosa, María Luisa Puga, Silvia Molina, Ethel Krauze, Aline Pettersson y Malú Huacuja. (*Ibid.*, pp. 41-42).

¹³ *Ibid.*, p. 42.

al rock mexicano a la marginalidad.¹⁴ La capital de la contracultura se localizó en el Museo del Chopo, que inició actividades en octubre de 1980 con gran éxito. Durante esta época, abundaron en sus puertas “los tatuados, los discos, cintas y videos pirata, y ahí estaba la ropa, la indumentaria, la parafernalia, las revistas y fanzines para los punks, metaleros, posjipis, darks, tecnos, rastas y machines de todo tipo”.¹⁵ Los punks, nómadas urbanos, fueron proliferando: “No tenían una manera específica de pensar, salvo la idea de que nada valía la pena porque el apocalipsis había llegado”.¹⁶ La televisión por cable y los videoclips se popularizaron en el gusto de jóvenes y niños; mientras, el sida se hizo una amenaza visible.

En la danza, Margarita Tortajada destaca los esfuerzos de los coreógrafos por desarrollarse de manera independiente en busca de su propio lenguaje. Durante este periodo, surgieron “nuevos foros oficiales e independientes” que contrarrestaban el monopolio del INBA; hubo enfrentamientos entre artistas e instituciones y funcionarios culturales debido a tendencias estilísticas; la difusión de la cultura en distintas dependencias gubernamentales y universidades generó un mayor acercamiento de la población, ya fuera como público o como practicante. De igual modo, se dio prioridad a la expresividad en contra del virtuosismo técnico; se valoraron los procesos de experimentación, y se suscitó un cuestionamiento permanente. La publicación de libros y la creación de la primera revista especializada en el tema fueron también decisivas para la danza mexicana de este periodo.¹⁷

En un tono que exalta la visión romántica y el compromiso social de los jóvenes bailarines y coreógrafos, que se agruparon de manera independiente, Carlos Ocampo asentó que la década de los 80 había favorecido la conformación de “colectivos ahítos de pasión contestataria”, con la “desaprensión propia de los enamorados”, rezumando entusiasmo adolescente que “apostaba todo a la amistad solidaria”. Estas agrupaciones estaban atentas “al entorno

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷ En 1980 se entregó el Primer Premio Nacional de Danza (cristalización del *boom* dancístico), se recibió la visita de dos compañías extranjeras que influirían en el trabajo de los mexicanos (las encabezadas por Pina Bausch y Jiri Kylián) y se dio el impulso definitivo al Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, que un año más tarde tendría su primera edición. (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, “Introducción”, p. 17).

social y a los pequeños temas de la vida cotidiana”, hartos de las pugnas del medio, “ebrios de irreverencia, identificados con las minorías sexuales, feministas”; colectivos formados “en ámbitos académicos propiciados por la abundancia lopezportillista”, amenazados por el neoliberalismo, devotos de lo urbano, “apóstoles de las peregrinaciones a Nueva York, bautizados por el Premio Nacional de Danza y confirmados en el Festival de San Luis Potosí, apaleados por el sismo de 1985, cómplices de los movimientos urbanos populares”.¹⁸

Vislumbró el crítico en estos grupos “el filón más creativo de la danza mexicana”, no aquilatado en su justa medida.¹⁹ El Premio Nacional de Danza, organizado por el FONAPAS y la UAM a principios de la década, dio un gran impulso a la formación de grupos independientes, ya que además de participar en el concurso los coreógrafos finalistas eran presentados en distintos foros.²⁰ Así, se ampliaron las opciones de difusión a través del Teatro de la Paz, que nutrió la vida cultural de la UAM. Este concurso fue trascendente, pues permitió exhibir los intereses y las búsquedas coreográficas de las nuevas generaciones y preservar y recuperar “la música viva como parte del espectáculo dancístico, y como búsqueda de dramatización”.²¹

¹⁸ A finales de los 70 surgió un movimiento de danza contemporánea que incluyó colectivos y creadores individuales, entre ellos Arsaedis, Taller de Danza Contemporánea Andamio, Barro Rojo, Contradanza, Púrpura, Ballet Danza Estudio, Teatro del Cuerpo, Utopía, Antares, Pilar Medina, Rosa Romero Solos, Rolando Beattie, U.X. Onodanza, danza bizarra y El Cuerpo Mutable.

¹⁹ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, México, CONACULTA (Col. Periodismo Cultural), 2001, pp. 326-327. En 1985, después del terremoto que cimbró a la ciudad de México, se organizaron distintas asociaciones civiles de carácter político que se vincularon con los grupos artísticos, en un intento por apoyar emocionalmente a los afectados. Los grupos independientes de danza trabajaron con la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (uvyd-19) y se fundó Danza Mexicana, A. C. (DAMAC), que propició una incipiente conciencia grupal. De igual manera, surgieron los Encuentros Callejeros organizados por la UVYD-19, lo cual forzó a los creadores a una renovación temática y formal que los nutrió de manera notable.

²⁰ “Cristina Gallegos, ganadora del Premio Nacional de Danza”, *Universidad Autónoma Metropolitana. Órgano Informativo*, México, vol. V, núm. 12, 3 de diciembre de 1980, p. 4. Carlos Montemayor, director de Difusión Cultural de la UAM, impulsó el establecimiento del premio con la finalidad de “promover una de las áreas de expresión artística más olvidadas y menos apoyadas por las instituciones de difusión cultural del país”. (*Loc. cit.*)

²¹ *Loc. cit.* En el primer certamen, la ganadora fue Cristina Gallegos. El jurado calificador estuvo integrado por Ana del Castillo, Carlos Montemayor, Patricia Aulestia, Guillermo

Como resultado de la experiencia, el premio fue mejorándose y los requisitos para concursar fueron precisados.²² Sin embargo, Patricia Cardona²³ formuló en 1982 una crítica veraz al premio: "Que haya un ganador adquiere escasa trascendencia cuando todos los valores de selección son relativos a la conformación ideológica y estética de los integrantes del jurado, lo que es tan circunstancial como todo lo que genera una sociedad compleja como la nuestra".²⁴ No obstante, rescató de esta experiencia la participación de los jóvenes, pues a través de sus propuestas se hacía patente su trabajo de exploración con el fin de "renovar la información acumulada, en busca de un lenguaje propio". En su opinión, esta tarea implicaba valor y apoyo, ya que romper con los esquemas inoperantes y los conceptos tradicionales

Arriaga y Waldeen. El segundo premio llevó a Marco Antonio Silva al primer lugar con su grupo Utopía, constituido en su mayoría por estudiantes, trabajadores y maestros de la UNAM. Se dijo que el grupo se alejaba de los cánones convencionales y extraía su fuerza dramática del movimiento sin preocuparse por la forma; que la vivencia íntima de cada intérprete daba forma al movimiento y no la idea unilateral y personal del autor. ("Memoria del Segundo Premio Nacional de la Danza", México, D.F., UAM/FONAPAS, s/f). El siguiente año concursaron 15 coreógrafos (en el primero los participantes fueron 24, y en el segundo, sólo nueve). El jurado estuvo integrado por Raúl Flores, *Canelo*, Josefina Lavalle, Luis Bruno Ruiz, Cristina Gallegos y Cecilia Rébora. El premio consistió en cien mil pesos y diploma a la mejor coreografía. Los créditos eran: dirección de Difusión Cultural, Carlos Montemayor; coordinador del Premio Nacional de Danza, Humberto Guzmán; presidenta del Comité Técnico del FONAPAS, Carmen Romano de López Portillo; director general, Alfredo Díaz Ayub; gerente de Coordinación de Convenios Culturales y Educativos, Guillermo Arriaga. Durante la presentación final, que se efectuó en el Teatro de la Ciudad, Humberto Guzmán resaltó la dificultad del jurado para decidirse por un ganador debido al alto nivel de calidad de la competencia. (*Ibid.*, p. 12).

²² Entre ellos, presentar una sola obra inédita, de tema y duración libres y de expresión contemporánea (técnicas clásica o moderna); no se admitirían los solos, ya que eran impropios para evaluar la capacidad compositiva; los participantes no debían rebasar los 40 años de edad, y a los ganadores de los concursos anteriores no se les permitiría participar. El concurso, antes cerrado, fue abierto al público y a los grupos inscritos con la finalidad de que fueran espectadores unos de otros e intercambiaran opiniones sobre sus respectivos desempeños. ("Presentación en la UAM de los finalistas del III Premio Nacional de Danza", *Universidad Autónoma Metropolitana, Órgano informativo*, México, D.F., 1983).

²³ Patricia Cardona, "Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982", *uno másuno*, México, 19 de noviembre de 1982. Cardona mencionó al ganador, Arturo Garrido, y a los finalistas, Gregorio Fritz, Cecilia Lugo, Arturo Nava y Alejandro Schwartz, manifestando que la obra triunfadora había propiciado la identificación "con el temblor latinoamericano".

²⁴ *Loc. cit.*

era tarea difícil, en especial cuando las fronteras de la danza pasaban por un estado de desintegración: "Las definiciones tradicionales sólo generan cadáveres animados".²⁵

A pesar de esta denuncia, el Premio Nacional de Danza funcionó como "un rasero que calibraba la temperatura creativa del entorno" y lanzó a los grupos al escenario profesional: "Con todos los defectos imputables al procedimiento, quienes han llegado a finalistas o ganado el primer lugar de la competencia generan hoy la oferta dancística más sólida que se ejerce en México".²⁶ Este concurso permitió a los grupos independientes "obtener su carta de reconocimiento en el microcosmos de la danza mexicana".²⁷

En opinión de Ocampo, la generación de los grupos independientes "se encontraba llamada a renovar —de una manera radical— los usos y lenguajes dominantes hasta entonces en los dominios de Terpsícore".²⁸ Además de su "supuesta" independencia, su postura implicaba una elección artística: la idea de colectividad como "piedra angular" de su credo y sus procedimientos creativos, "simultáneamente, forma de vida y método de trabajo democrático".²⁹ El movimiento coreográfico de los "grupos independientes"³⁰

²⁵ *Ibid.*, p. 24. Cardona reportó en dicha crítica que durante la etapa de preselección había sido posible apreciar coreografías con temas sociales "expresados con un lenguaje tradicional, anacrónico, digno de obras académicas aristocratizadas", y copia de modelos extranjeros. Por otra parte, destacó ciertos coreográficos como los de Isabel Benet, Pilar Medina, el Forion Ensemble y Gregorio Fritz, "que están más cerca de la expresión gestual y dramática". En defensa de las nuevas propuestas, dijo: "Tiene que haber forma, además de concepto, y la forma tiene que tener una razón para estar en la obra". Lo sorprendente, en su opinión, fue que aquellos que ofrecían caminos renovados no llegaron ni a finalistas, lo cual demostraba que la investigación y la experimentación eran descalificadas de antemano. Para contrarrestar esta situación, sugirió Cardona que los premios fueran convertidos en "festivales, en foros abiertos, para que la confrontación con el público fuera determinante en la experiencia del artista".

²⁶ Carlos Ocampo, *op. cit.*, p. 334.

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 39. Como un reconocimiento a su creatividad y oficio coreográfico, Graciela participaría en 1983 como jurado calificador del Cuarto Premio Nacional de Danza, organizado por la UAM y el INBA.

³⁰ Los denominados *grupos independientes* comenzaron a unirse con la inquietud de contrarrestar el autoritarismo y la organización jerárquica ejercida por las compañías subsidiadas de danza, y con la finalidad de dar forma a la expresión de las nuevas generaciones de bailarines y coreógrafos. Es necesario leer la historia de la danza de nuestro país para reconocer

dio expresión a un pensamiento crítico en torno a las formas de producción y las instituciones de la danza en pequeñas agrupaciones como las de Ballet Contemporáneo (BCo, de Bodil Genkel, 1970), Expansión 7 (1973), Forion Ensemble (1977), y en coreógrafos independientes como Graciela Henríquez, Farahilda Sevilla y Pilar Urreta, entre otros.³¹

A mediados de los 80 se empezó a hablar de la *danza teatro*, término relacionado directamente con la obra coreográfica de Pina Bausch, que influyó en la danza mexicana de manera contundente. Los críticos del momento insistían en incorporar a grupos y coreógrafos —entre ellos Raúl Flores, *Canelo*, Graciela Henríquez y muchos de los creadores independientes— dentro de esta corriente, a pesar de que el gusto expresionista de la danza nacionalista había estado ligado desde muy temprano a la teatralidad.

Lo cierto es que, a pesar del esfuerzo por darle nombre a esta nueva expresión dancística, las diferencias se hicieron patentes en montajes que hacían uso de la interdisciplina y la teatralidad, la alusión a los problemas de la vida cotidiana, la reflexión acerca de la influencia de los medios de comunicación de masas en la vida cotidiana, el interés por la cultura popular, el abandono de la narración lineal, el uso y abuso del *collage* musical y de escenas, la explotación de imágenes sugestivas y seductoras, el nuevo acercamiento al cuerpo, el humor y la ironía, el uso de escenarios distintos de los tradicionales, las nuevas propuestas técnicas y el acercamiento al sintético. Así, en los principales escenarios del México de los 80 coincidieron los grupos de danza clásica y neoclásica, los posmodernos y los contemporáneos —algunos de los cuales seguían creyendo que la función de la danza era, si no la denuncia, cuando menos el cuestionamiento serio o sarcástico a la sociedad—. Sus propuestas ampliaron la percepción del público y fueron conformando las expresiones de las generaciones del siglo por venir.

En 1980, Graciela se involucró nuevamente con el Independiente (ahora Compañía de Danza de Raúl Flores *Canelo*, en lucha por su nombre original) al montarle *La carpa del amor errante*. La coreógrafa encargó la composición

la existencia de grupos independientes desde mucho tiempo antes de la consolidación oficial de esta disciplina en 1932. Los esfuerzos de personas y agrupaciones independientes han marcado no sólo la existencia y permanencia de la danza nacional, sino también, en múltiples ocasiones, el rumbo de su vanguardia.

³¹ En algunos de los programas de mano del Forion Ensemble se les reconoce como representantes de la danza posmoderna. Sevilla nombró a su grupo *Teatro del Cuerpo*.

musical a Hilario Sánchez y ella misma se hizo cargo de los gastos: "¡Me salió carísima!" El estreno fue en el PBA (1980), y se llevó al Teatro de la Ciudad el mismo año.³²

Esta obra fue un éxito. Formó parte de un programa en el que "predominó el espíritu latinoamericano". Luis Bruno Ruiz resumió la temática de *La carpa...* con las siguientes palabras: "Describe la tragedia de un pueblo lejano, donde la vida se mide por el sonido de las campanas cuando repican por la alegría de las cosechas y por la procesión silenciosa que camina hacia el cementerio". En cuanto al aspecto formal, expresó: "Danzas de fina estilización" en las que resalta "el vigor que nace de lo auténtico". Bruno Ruiz alabó a Graciela, quien con "talento y sensibilidad construyó adecuadamente cada tiempo de la obra".³³

Otro comentarista expresó que *La carpa...* recreaba "un mundo profundamente latinoamericano donde se conjugan el realismo y la magia".³⁴ Raúl Díaz aprovechó el espacio de su nota para hablar de la existencia de dos BI (el de Flores Canelo y el de Gladiola Orozco), y elogió las obras *Jaculatoria* de Flores Canelo y *La carpa del amor errante*, ambas basadas en obras literarias. Al respecto, mencionó la dificultad de trasladar la literatura al lenguaje de la danza, el cual, dependiendo de la capacidad e imaginación del coreógrafo, podía alcanzar "dimensiones altamente ilustrativas y enriquecer, a través de imágenes plásticas, la visión de lo leído". Señaló el acierto de la coreógrafa al haber encargado la música a Hilario Sánchez —en mucho tiempo no se le había encargado a un compositor la música para una coreografía—, quien creó una partitura "rica y adecuada" que supo captar "el calor y sabor latinoamericano". Díaz mencionó, además, el manejo del espacio, que transmitía la sensualidad del trópico: "El verde de la jungla americana con rompimientos blancos de la sábana que como cortina anuncia y oculta el acto de amor con su Ulises o la posesión frenética del cliente necesitado

³² La obra tenía 16 escenas: "Prólogo", "El baño", "El viento", "Los recuerdos del abuelo", "El incendio", "Los amores", "El encuentro con Ulises", "El rapto", "El momento feliz", "La boda", "El retorno de Ulises", "El intento de muerte", "La escapada", "El escarnio", "La muerte" y "La huida". (Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. IV, p. 85.

³³ *La carpa...* se presentó junto a *Jaculatoria*, *Trío*, de Patricia Ladrón de Guevara, y *Juego eterno*, de Bodil Genkel. (Luis Bruno Ruiz, "El éxito de Raúl Flores, Canelo y su Ballet Independiente", *Danza*, México, año 3, núm. 17, octubre de 1979. Expediente RFC, BNA).

³⁴ Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. IV, p. 260.

urgentemente del cumplimiento de un acto puramente biológico". Cerró su nota resaltando la claridad conceptual de Graciela, en espera de que la obra fuera repetida, pues el teatro se había abarrotado, lo que demostraba la expectación que despertaba el BI.³⁵

Connie Ibarzábal apuntó que algunos críticos consideraban a Graciela Henríquez una coreógrafa sin influencias europeas en su trabajo, y que con esta obra confirmaba su versatilidad y originalidad. Aclaró que Henríquez usaba la técnica Graham, "pero para lo que ella tiene que decir le va muy bien", aunque manifestó la necesidad de sintetizar los personajes y ambientes. En su opinión, el trabajo fue "muy colorido, muy barroco"; pese a su duración (40 minutos), fascinó al espectador, que "no se cansa, quiere seguir la trama". La periodista abordó el manejo grupal "rico en colorido", y enfatizó los duetos entre Eréndira y Ulises, "bellos, sensuales", y la construcción afectiva en dos niveles: "La de los amantes que se entregan por amor, y la desfachatez de la prostituta".

Igualmente, alabó la decisión de Henríquez de poner a un hombre en el papel de la abuela, pues con ello logró "una imagen entre la fiereza y la vejez". La música —que alternaba composiciones mexicanas de principios de siglo con tonadas tropicales colombianas— creaba "un ambiente adecuado a la narración de su historia". Aclaró también Connie que en la obra existían personajes sacados de otros escritores, como Mario Vargas Llosa, además de modelos propios de la coreógrafa "que nada tienen que ver con los escritores y sus obras".³⁶

³⁵ Raúl Díaz, "Alentador panorama", *El Día*, México, 8 de julio de 1979. ARFC, BI.

³⁶ Connie Ibarzábal, "Noche de estrenos", *Danza y Teatro*, año 3, núm. 16, México, D.F., agosto de 1979.



La carpa del amor errante, BI, 1980, coreografía de Graciela Henríquez. Foto: Patricia Aulestia (coord.), *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, INBA/SEP, 1986.

Ricardo Mireles hizo mención del “estupendo talento coreográfico” de Henríquez, aunque resaltó fallas de construcción narrativa “que hacen de esta buena danza un trabajo confuso” al no distinguirse los cuadros y las transiciones con precisión. Sin embargo, destacó la atmósfera lograda y el uso de la imaginación.³⁷ De la música original, indicó que “gustó a medias”.

José Enrique Gorlero comentó que Graciela, “con su barroquismo latinoamericano y sus ricas variantes escénicas, cerró la noche”. En la obra descrita se contraponían –según dijo– distintos tipos de erotismo, apoyados por el color, el movimiento, la construcción y el desarrollo de los caracteres:

...el erotismo mórbido que representa el mundo de las prostitutas, en el cual Eréndira es un personaje explosivo (de gran melena y vestido rojo), y por otro el erotismo feroz del amor que Eréndira y Ulises mantienen, en dos impecables duetos, verdadera carne de la coreografía. Más allá, dos abuelas desalmadas, la

³⁷ Ricardo Castillo Mireles, “Programa disparejo de Raúl Flores, *Canelo*”, *Excélsior*, México, 7 julio de 1979. Expediente RFC, CENIDI-DANZA. Habla de la función única en el Teatro de la Ciudad, en la que se presentaron las obras *Trio*, de Patricia Ladrón de Guevara, y *Juego eterno*, de Bodil Genkel, a la que califica de superficial: “A su coreografía le falta esa chispa primordial que es la poesía”.

una femenina y delgada (Patricia Ladrón de Guevara), la otra masculina y fiera, motivada por la venganza (Lieberman Valencia).

Así también, hizo referencia a la capacidad de síntesis de la coreógrafa y a los ricos matices de la música, que se "complementaban mutuamente".³⁸

Patricia Cardona, quien reconoció que la coreografía le había resultado tan seductora como la novela de Gabriel García Márquez, expresó que *Jaculatoria* y *La carpa del amor errante* reivindicaban la realidad mestiza del continente, y las relacionó con su concepto de lo real maravilloso: "Una visión del mundo enriquecida por la magia y concepción mítica de las cosas, por el colorido de las emociones y reacciones psicológicas, por la poesía oculta en las frases y gesticulaciones". En su nota llamó la atención sobre los personajes, con sus "poses animalescas", su "erotismo desenfrenado", su "ingenuidad picaresca" y la "locura latente que se manifiesta en gesticulaciones espontáneas, vivaces, asimétricas, juguetonas, violentas y a la vez llenas de ternura". En cuanto al aspecto formal, indicó que se sucedían las imágenes y los diferentes climas uno tras otro, "con velocidad vertiginosa, con personajes que salen, que huyen". Cuando Eréndira va al cielo, "el tiempo, el ritmo, la vida se detiene y todo queda en puntos suspensivos". En términos generales, ofreció un juicio positivo para las coreografías del Independiente, que "envuelven al espectador en el encanto del mundo ilusorio de la representación escénica".³⁹

En otra de las presentaciones de esta obra, Cardona señaló cambios que la enriquecían. Sin saber si catalogarla "como una coreógrafa fundamentalmente *naïf* o de una impulsividad imperiosa hacia el cambio, lo nuevo y

³⁸ José Enrique Gorlero, "Flores, Canelo y Graciela Henríquez presentaron sus dos últimas coreografías con el Independiente", *El Día*, México, 1° de julio de 1979. Gorlero expresó que el BI "dejó un buen sabor en el público; las obras de Raúl Flores, *Canelo* y Graciela hablaron claramente de unos objetivos propios para sus integrantes y de concepciones interesantes para el mundo de la danza en México".

³⁹ Patricia Cardona, "Ballet Independiente de México recrea la realidad mágica de América Latina", *Uno más Uno*, México, 2 de julio de 1979. AGH. La crítica expresó que América Latina era el centro de la danza contemporánea, vista por la lente teatral de Raúl Flores, *Canelo*, y la audacia imaginativa de Graciela Henríquez. (En junio de 1979, en el Teatro de la Ciudad se presentaron *Trío*, de Patricia Ladrón de Guevara, y *Juego eterno*, de Bodil Genkel, así como *Jaculatoria*, de Raúl Flores, *Canelo*, y *La carpa del amor errante*).

lo fresco", habló de sus personajes, "tan ingenuos y complejos, tan lúcidos y ancestralmente viejos, tan ingeniosos y populares como toda manifestación y temperamento incontaminados de los rebuscamientos occidentales". Comparó sus danzas con "una selva tropical traducida en imágenes coreográficas donde todo transcurre según la motivación y fuerza interna de cada individuo, sin recatos ni dilucidaciones ni consideraciones de nada". No sin aclarar que dentro de ese desenfreno había un eje que impedía al personaje "la pérdida del sentido o la desubicación de su propio espacio vital [...] el que puede desubicarse es el espectador ante un espectáculo que está fuera de los cánones académicos".⁴⁰

Gorlero comentó acerca de la función de 1980 en el Teatro de la Ciudad que la obra parecía "más sintética, vertiginosa en los cambios de personajes y un poco irregular en el ritmo de cada secuencia entre sí. Los puntos de unión, los lazos entre una Eréndira y la otra corren demasiado aprisa". De manera general apuntó: "Es un compendio de ciertos ambientes centroamericanos: acuerdo tácito por reunir bajo un mismo techo las exigencias de la danza contemporánea y ciertos detalles del lenguaje popular".⁴¹

En mayo de 1980, durante una breve visita que hizo a México, Anna Sokolow expresó a Angelina Camargo que las obras de Raúl Flores *Canelo* y Graciela Henríquez, así como sus intérpretes, reflejaban "la verdad interior que ella siempre exige".⁴²

En el interior de Graciela surgió la certeza de que con esta coreografía había empezado a gestar un nuevo estilo que buscaba incorporar, sin demagogias, el elemento popular: "Empecé a usar vestidos de flores, que nadie los usaba en México. A García Márquez le gustó mucho el vestuario".

De tal manera, la corriente posmodernista de los Estados Unidos fue convertida por Graciela en una búsqueda de identidad latinoamericana y en un retorno a lo popular, tendencia experimentada con Raúl Flores, *Canelo* coreógrafo que nunca se apartó del ideario vasconcelista: "llevar la cultura al

⁴⁰ Patricia Cardona, "El Ballet Independiente de Flores *Canelo* perdió su nombre original, pero no su calidad artística", *Uno más Uno*, México, 24 de mayo de 1980. ARFC, BI.

⁴¹ José Enrique Gorlero, "La Compañía de Danza de Flores *Canelo* abrió los programas en BA", *El Día*, México, 24 de mayo de 1980. ARFC, BI.

⁴² Margarita Tortajada, *Danza y poder II...*, Cap. II, p. 293.

pueblo". Este convencimiento siguió vigente en Graciela Henríquez, como lo muestran sus obras y actividades académicas de las décadas posteriores.

A mediados de 1980, Graciela montaba con la CND de Costa Rica *La danza* (con música de Erik Satie); *Canción de cuna* (con música folclórica de la guajira venezolana); *Oraciones*, y *Bailongo* (musicalizada con porros colombianos), las cuales alternaron con las obras *Móvil*, de Mireya Barbosa; *Juan Santamaría* y *Los caprichos*, de Elena Gutiérrez, y *Danza del mar*, de la estadounidense Katya Biesanz.⁴³ En una entrevista que le hicieron para promover estas presentaciones, Graciela aclaró que era coreógrafa de la ADM y colaboradora del *Forion Ensemble*; que para ella la vida estaba llena de danza y sólo había que salir a la calle para descubrirla; que no estaba peleada con la anécdota, pero sí con el frío esteticismo y la perfección formal, por lo que se manifestaba en contra de las corrientes neoyorquinas, deseosa de ahondar en una "corriente latinoamericana". Loaiza, la entrevistadora, alabó en su nota los planteamientos coreográficos de Henríquez, "de fuerte originalidad, tanto por el enfoque de los temas como por el poder de síntesis y su gran teatralidad".⁴⁴

A fines del mismo año, Graciela colaboró en el Taller Experimental de Danza Contemporánea, bajo la dirección de Farahilda Sevilla, maestra y coreógrafa independiente, con dos obras: *La danza* y *Las comadres*, con música folclórica de la guajira venezolana. Esta presentación se dio en el Teatro Antonio Caso, y fue patrocinada por el Departamento del Distrito Federal (DDF) y sus distintas delegaciones y subdelegaciones.⁴⁵

En tiempos de globalización, Graciela entendió la danza como un fenómeno urbano y de cultura popular. La antropología le hizo comprender "los sentidos amplios del arte, más allá del producto burgués que ciertamente es". Con base en estas ideas y en las lecturas de Carlos Castaneda, Graciela negó la separación entre arte y vida. Ella misma mantenía su contacto con lo místico a través de la danza, convencida de que el movimiento salía del interior del intérprete "como partícula de sí mismo, algo que va más allá

⁴³ La CND de Costa Rica invitó a dos coreógrafas extranjeras a bailar en el teatro de la compañía durante la primera temporada del año, que tuvo lugar del 30 de mayo al 22 de junio.

⁴⁴ Norma Loaiza, "Danza: coreografías de Henríquez", *La Nación*, San José de Costa Rica, 11 de mayo de 1980. AGH.

⁴⁵ Programa de mano del Taller Experimental de Danza Contemporánea, 3 y 4 de octubre de 1980. AFS.

del discurso y las formas". Argumentó que las ciencias y las artes se estaban encontrando y "volcando fuera de sí", con la intención de expresar ese sentido mágico y místico de la vida, sus ligas metafísicas, "ese algo no dividido que está en comunión con el universo".⁴⁶



Tropicana's Holiday, 1981, coreografía de Graciela Henríquez. AGH. Foto: Christa Cowrie.

Con una perspectiva experimental, Ismael Fernández y Graciela crearon el grupo *Tropicana's* (1980) con el apoyo de Amalia Hernández. Así lo recuerda Graciela: "Mi casa fue el Ballet Folklórico de México [...] Ahí hacía clases, ensayaba; me pagaban las coreografías. Mejor no me podían tratar...". La idea inicial fue de ella misma, e invitó a Ismael—antropólogo y lingüista— a incorporarse al experimento, aprovechando sus conocimientos de música y baile popular. En esos momentos, ningún bailarín de danza contemporánea se interesaba en o sabía bailar los ritmos populares, por lo que causaba asombro que la compañía entrenara con bailes afrocaribeños y usara música popular latinoamericana.

Los temas que abordaron tenían la forma de *sketches* o tandas que podían añadirse, sustraerse o cambiarse en cada función, característica de los espectáculos de vodevil y del teatro de revista, así como de las obras de Merce

⁴⁶ Rosa María Rappa, "Graciela Henríquez: sin aires de nostalgia", *La Brújula*, Caracas, Venezuela, noviembre de 1996.

Cunningham. Las situaciones presentadas “involucraban a gente común y corriente” en momentos de cada día: esperar el camión, limpiar la casa, vender naranjas, tomar en un bar o en un velorio, evocar a los santos o dioses en busca de favores o protección.⁴⁷

Desde su inicio, Tropicana's fue polémico: se le criticó su vena excesivamente folclorizante y guapachosa; se le relacionó con shows de cabaret; se le etiquetó como primitivista, y se le acusó de reforzar estereotipos “vergonzosos” o “negativos” sobre latinos y de inclinarse peligrosamente hacia lo comercial. Asimismo, se impugnó su “falta de sofisticación, cosa que de ninguna manera se podría aplicar a la trayectoria de Graciela, cuyas obras eran consideradas de vanguardia”.⁴⁸

Sin lugar a dudas, su propuesta desafiaba muchos de los convencionalismos imperantes. En una nota sobre la novena sesión del Primer Simposio sobre Danza, efectuado a mediados de 2001 en el Museo de los Constituyentes y organizado por Cultura SEP, participaron Carlos Monsiváis, Raúl Flores, Canelo, Graciela Henríquez e Ismael Fernández en la mesa *El baile popular*, moderada por Evangelina Osio. La coreógrafa asentó que, motivados por el baile popular, Ismael y ella habían creado un grupo donde “los gordos y los feos” también podían mostrar sus habilidades. Esta compañía estaba abierta a lo “obsceno, no apto para menores” y a propuestas rechazadas incluso por los bailarines de avanzada. Fieles a su consigna, defendieron que sus integrantes habían acabado “con los academicismos, estilizaciones y sutilezas para convertirse en rastreadores (no imitadores ni investigadores) de los ritmos populares”.⁴⁹

La agrupación tuvo un impacto importante en la danza mexicana, que empezaba a rechazar el arte académico, formal y “colonizado [...] por los dictados de la moda que llegaba de Nueva York”. Tropicana's buscaba recuperar la espontaneidad y evitar la solemnidad de la década anterior con eventos donde la alegría, el ritmo y el color tenían como fin recuperar el sentido ceremonial de la fiesta: “Yo no había leído a los dadaístas y no sabía

⁴⁷ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Patricia Cardona, “El baile popular, una búsqueda de reconocimiento social y una batalla por el desahogo individual: Monsiváis”, *Uno más Uno*, México, 1o de septiembre de 1982. ARFC, BI.

nada de las vanguardias [...] sabía que existía el surrealismo, pero hasta ahí. Tampoco había leído a Antonin Artaud, pero intuitivamente nosotros intentamos romper con el espectador pasivo [...] Dijimos: 'Vamos a buscar la interacción'. Y lo logramos".

Su premisa iba contra la danza contemporánea, que era "muy aburrida y alejada de la ¡vida!", por lo que incluso llegaron a beber ron y a flirtear con el público como una propuesta metodológica para sentirse diferentes. Aunque criticado por el medio académico, para sus participantes era motivo de regocijo estar en escena: "Era tan sensual, tan linda la comunicación [...] se rompían las barreras". Esta experiencia disruptiva duró cinco años, durante los cuales el colectivo fue dando forma a una manera sencilla y rápida de trabajar sobre la base de una misma estructura.

La coreógrafa fundamentó por escrito las razones que la llevaron a crear este grupo, así como sus peripecias para alcanzar el resultado final. Partió de la idea de que todo "estaba mal en la danza", ya que atraía a muy pocos espectadores. Quizá la causa fuera el abuso de la abstracción y la falta de relación entre la danza y la *vida real*. Así, presentó el proyecto inicial de Tropicana's al CESUCO, sin que implicara retribución alguna: "A mí nunca me han pagado nada, incluso yo he puesto de mi dinero". Le ofrecieron apoyo y una audición para que escogiera a los bailarines que necesitaba. Desde ese momento empezó su enfrentamiento con los hábitos de dicho campo: sin distinciones, aceptó a todos aquellos que quisieran participar, rebelándose contra los cánones de técnicas y estilos que le recordaban la milicia nazi: "Cuando yo era clásica me obligaban a bailar con una sonrisota de oreja a oreja [...] cuando fui moderna [...] con cara de noruego".

Graciela describió las dificultades del colectivo Tropicana's Holiday para encontrar una expresión natural. Desde los primeros ensayos suprimió las mallas; trabajó el montaje con vestuario, maquillaje y utilería, como muchos directores de teatro lo hacen. Decidió ofrecer un espectáculo corrido "a lo Amalia Hernández"; buscó contrastes extremos para lograr una mayor sensibilización del público y jugó con los roles tradicionales: los personajes de mujeres fueron interpretados por varones y viceversa. Previendo cualquier eventualidad, pidió a los bailarines que aprendieran los distintos papeles, lo que además de asegurar las presentaciones los enriquecía. Éstos eran pe-

queños cambios que hacían diferente tanto el proceso como su resultado.⁵⁰ En términos generales, su meta era contagiar al público de la vivencia que acontecía en el escenario, como lo sugería Eugenio Barba.



Que siga el son, 1981, coreografía de Graciela Henríquez, CND de Costa Rica. AGH

Henríquez expuso a Angelina Camargo lo arriesgado de su búsqueda: "No sabíamos ni qué hacer, ni a dónde íbamos a llegar [...] sólo teníamos una música guajira y estábamos dispuestos a todo. Muchos bailarines no aceptaron trabajar con nosotros; se enojaron porque Ismael les decía que la técnica Graham tenía apenas 50 años, mientras que la rumba tenía 450".⁵¹

Según Cardona, el CESUCO había acertado al invitar a Henríquez como coreógrafa para "ampliar la gama de posibilidades estilísticas

que los grupos piloto de este Centro experimentan en carne propia cada vez que un nuevo autor —proveniente de cualquier tendencia, como hasta la fecha se ha comprobado— deja una obra montada".⁵² Sin embargo, el estreno del proyecto parecía enfrentar la censura o el boicot. Su primera función fue en el TDD. Eran las 10 de la mañana y el lugar aún estaba cerrado por no tener "la orden": "Fue un milagro abrir el teatro; fue un milagro abrir el telón. Estábamos desamparados: no teníamos iluminación, así que empleamos velas". A pesar de los problemas, el lleno fue total: los ensayos que realizaba llamaban la atención de los trabajadores de limpieza de la escuela de danza: "Les regalamos boletos y llegaron. La gente se fascinó, quedó encantada".

⁵⁰ Graciela Henríquez, "Mi experiencia en Tropicana's", mecanograma, s/f, tres páginas. AGH.

⁵¹ Angelina Camargo, "La solidaridad y el exhibicionismo, la solemnidad y el relajamiento caracterizan al baile popular ciudadano", *Excelsior*, México, 30 de agosto de 1982. ARFC, BI.

⁵² Margarita Tortajada, *Danza y poder II...* Cap. IV, p. 540.

Ese espectáculo se siguió presentando en el TDD, pero el público se salía antes de que terminara: "Pensaban que estábamos locos, y la verdad que sí lo estábamos". La obra fue llevada al Teatro Flores Magón y el delegado envió un informe en el que decía que era un espectáculo "cochino". No obstante, FONAPAS les ofreció un paquete de funciones con la condición de que modificaran el espectáculo: "Era censura. Decidimos transformar los personajes en angelitos, pero ¡salió más cochino!, no lo pudimos evitar". Les cambiaron el horario: una función sólo para adultos a las 10 de la noche. El evento no hacía uso de "virtuosismos técnicos ni gente con aptitudes, sólo [con] ganas de bailar la música guajira".⁵³ Quizá por esta razón en la Peña Morelos le lanzaron un huevo a una bailarina.

En aquel entonces se bailaba *Chichamaya* —de la autoría de Graciela—, un solo de una mujer que le canta a un niño en lengua de los arahuacos de la guajira venezolana. Ismael presentó una danza en la que los bailarines aventaban naranjas de un extremo al otro del foro e iban brincando por encima de ellas, hasta que llegaba la policía. Era una sátira de los vendedores ambulantes. También se bailaron porros (ritmo venezolano y colombiano): "El primero era *La secretaria*, compuesto por Ismael; el segundo era *Los peleñeros*; el tercero era mío, de una mujer que trapea el piso mientras un soldado aprovecha la posición de ella, con las manos en el piso, para ir a lo suyo. Era muy graciosa: ella sigue limpiando sin darse cuenta ni cuando él se va, enajenada por el trabajo".

Al tomar la riqueza que encontraban en la calle, Ismael agregó al programa inicial de *Tropicana's* otras pequeñas coreografías: "Hombre con bote" y "Hombre con niña", y Graciela, "Mujer con bolsa". "*Tropicana's* fue un viaje sin retorno; una vez allí, no puedes volver a lo que hacías antes". En ese tiempo, Graciela dedicó su vida al grupo haciéndola de todo: "Estuvimos muy activos. Claro, nos pagaban muy poco, pero fue una experiencia muy bella". El espectáculo obtuvo el apoyo de la UAM, ya que Ignacio Toscano, director de Cultura del plantel de Iztapalapa, gustó de la propuesta. Gracias a eso tuvieron muchas funciones en distintas locaciones universitarias.

Patricia Cardona registró en una de sus notas que el grupo al fin había encontrado una forma de trabajo verdaderamente colectiva y que había

⁵³ *Loc. cit.*

conformado su personalidad escénica: aprendieron –concluyó– a moverse sin tensiones, y su gozo contagiaba al público. La investigadora resaltó las dualidades que encerraba el baile popular en el espectáculo de *Tropicana's*, lo cual –dijo– lo hacía interesante:

...el acto mismo de bailar y el lugar donde se ejerce, el placer del cuerpo y la psicología social adjunta, la exhibición de habilidades y las licencias eróticas; la celebración de la pareja y la necesidad de multitudes [...] la melancolía y el relajó [...] Baile popular, una búsqueda de reconocimiento social y la batalla por el desahogo individual, un encuentro de la solidaridad y el exhibicionismo. Un género que ha sido escuela para los académicos.⁵⁴

Para sorpresa de Graciela, poco a poco se empezaron a acercar bailarines al grupo. Graciela Cervantes, Irene Martínez, Andrés Fonseca y Diego Piñón fueron algunos de los que se integraron al elenco. Lucy Garçon, maestra de ritmos latinoamericanos, haría una propuesta coreográfica al grupo, la cual fue rechazada por Ismael Fernández porque dudaba de que ésta pudiera aportar algo al colectivo. Con el paso del tiempo otros coreógrafos vanguardistas, como Jorge Domínguez, Lydia Romero y Rosa Romero, colaboraron en distintas funciones de *Tropicana's*.

Si en un principio la propuesta del grupo les parecía horrible, muchos grupos empezaron a imitarlo: “Si no se hubiera dado *Tropicana's*, no se da el *Babilonia's*, porque Cecilia Appleton, su directora, invitó al ecuatoriano Luis Enrique Muekay, quien la montó, y era ese estilo, aunque no la misma fórmula”.

Tropicana's Holiday fue el título de la obra que se montó y estrenó auspiciada por el CESUCO; más adelante, se presentó con algunas personas nuevas, además del elenco original, y se empezó a llamar solamente *Tropicana's*.

José Antonio Alcaraz destacó la exaltación del gesto natural en *Tropicana's*, además del encuentro con los personajes cotidianos, detonador potente para la creación en lugar de la “abstracción ensimismada”. Para el crítico, la coreógrafa volvía a agredir el estereotipo:

⁵⁴ Patricia, Cardona, “La otra escuela”, s/r. AGH.

...una refrescante sensualidad recorre, tipifica y condimenta el contexto en forma regocijada [...] con el rescate de la deliciosa cachondería de aquella música que solemos etiquetar rápidamente bajo una denominación genérica tan imprecisa como expresiva: tropical. Así, el trabajo coreográfico-teatral [...] es análogo a buena parte de su ambientación sonora: guapachero, tintineante, bullanguero y cascabelero.⁵⁵

En opinión de Patricia Cardona, con *Tropicana's* Henríquez abría el camino a un realismo nuevo, "que regresa a la anécdota, que redescubre al bailarín callejero" recurriendo a las imágenes arcaicas y urbanas, abundantes en nuestro continente. Calificó el trabajo como fresco y original, que materializa "el humor latinoamericano, que exalta el erotismo religioso".⁵⁶

Dionisia Urtubees comentó que las obras presentadas por *Tropicana's* encarnaban:

...pasajes de las costumbres, las actitudes, las expresiones de los habitantes de los barrios latinoamericanos [...] se han estudiado sus movimientos, sus expresiones, su manera de vestirse. Los cuadros exaltan unas veces en forma muy sutil, otras en forma muy violenta, los deseos, los sueños, las inhibiciones de estos personajes del mundo contemporáneo.

La investigadora señaló momentos audaces que perturbaban al espectador, tales como violaciones, movimientos de cadera, violentas peleas o elementos que poseían una gran ternura, como en "La naranjera", interpretada por Ismael Fernández. Asimismo, se quejó de momentos largos, diseños poco claros, indicio de que las secuencias "están sobrecargadas".⁵⁷

A finales de 1980, Cardona identificó aspectos significativos en la danza mexicana, entre los que destacó la presencia del Teatro de Danza Wuppertal en México y la presentación de *Tropicana's Holiday*. Para algunos, esta última significó "la irreverencia ética [...] para otros la oxigenación más sa-

⁵⁵ José Antonio Alcaraz, "Tropicana's", *Proceso*, México, 13 de abril de 1980. AGH.

⁵⁶ Patricia Cardona, "Con Tropicana's Holiday, Gabriela [sic] Henríquez e Ismael Fernández abren la brecha de un realismo nuevo", *Uno más Uno*, México, 22 de abril de 1980.

⁵⁷ Dionisia Urtubees, "Tres eventos recientes", *El Día*, México, 1º de octubre de 1980. AGH.

ludable que podía tener la danza en México". Para Graciela, *Tropicana's* fue la necesidad de regresar a "la acción dramática concreta, donde lo obscuro colinda con el misticismo erótico".⁵⁸

En un artículo para *Proceso*, Alcaraz alabó la naturaleza instintiva e intuitiva, el colmillo profesional, el poder de invención y las tablas de Graciela, que han impedido —estableció— que se autocopie, con base en una "inteligente canalización de informaciones y elementos con índole muy diversa". Se congratuló de ver en *Tropicana's* cuerpos no estilizados por las técnicas dancísticas y resaltó la importancia del sincretismo y el regocijo, el manejo acertado de valores populares tanto dancísticos como musicales, el no convencionalismo y la nueva manera de Graciela de entender las etnias.⁵⁹

En cambio, Alberto Dallal criticó esta nueva propuesta, a la que describió como *festival* y la calificó de poco seria, populista y nada creativa. En su opinión, salvo dos o tres experimentos interesantes se habían llevado al escenario lugares comunes:

...los chistes malos en torno a las secretarías, los peleoneros, los vendedores, los turistas, los chulos, los homosexuales [...] Malo cuando cualquier tipo de folclore se hace urbano y cae en manos de diseñadores "cultos". Malo cuando una coreógrafa de talento rechaza su ámbito y se pone a hacer teatro [...] con mero costumbrismo no se hace arte, ya que los protagonistas de esos costumbrismos superan, con creces, al supuesto "creador".⁶⁰

En 1983, Cardona habló de dos grupos vanguardistas, distintos en objetivos y resoluciones formales pero cercanos en cuanto a su intención de "reducir la danza académica a cenizas": Cuerpo Mutable (antes Forion Ensemble) y *Tropicana's* Holiday. Ubicó a ambos en la corriente denominada *Teatro del movimiento*. Al primero lo tipificó como cosmopolita y sofisticado, y al segundo, como populachero. Con ellos, dijo:

⁵⁸ Patricia Cardona, "La visita del Teatro de Danza Wuppertal y el Ballet Teatro de Holanda, lo más significativo durante 1980", *Uno más Uno*, México, 1980. AGH.

⁵⁹ José Antonio Alcaraz, "Tropicana's...".

⁶⁰ Alberto Dallal, "Costumbrismo sin arte", s/r. AGH.

...se crea una realidad mágica, como lo es todo espectáculo, y se representa un engendro de la fantasía. Se juega muy en serio con la mentira, con la ficción, y nos ofrecen síntesis en pequeñas y concentradas dosis de secuencias en movimiento acerca de lo que los intérpretes quieren decir sobre la realidad.⁶¹

Graciela constata su relación con *Cuerpo Mutable* y hace referencia a que la invitaron a bailar en la década de los 80, ya que una de las bailarinas, Eva Zapfe, se había roto el tendón de Aquiles. En su opinión, *Cuerpo Mutable* se inclinaba aún hacia la alta cultura, mientras que ella quería trabajar con la cultura popular: "Pero al fin y al cabo estábamos en contra de la danza establecida y nos unía el disgusto de bailar siempre en un teatro. Bailé con ellos un corto tiempo. Ellos también eran vanguardia".

Sobre la retrospectiva *Retornos*, de 1996, Alvarenga escribió que *Tropicana's* era la desacralización de la danza, donde se le daba una categoría de espectáculo al quehacer de todos los días. Para esta versión, Graciela incorporó una nueva escena llamada "Bailando al muerto", en honor a su cuna, Barquisimeto.⁶² Carlos Ocampo expresaría al respecto:

Como ensamble desmontable vuelto show autónomo que muta según el estado de ánimo de Henríquez y sus cómplices, *Tropicana's* le endosa al escenario la enjundia de la cachondería bendita de todos los días. Soldaditos comelones, chamacas que fornican mientras sacuden la sala, padrotes de prostíbulo posoroliano, gags babosos o lo que usted quiera, se acomodan en un convoy que avanza sobre los rieles rítmicos de los porros colombianos.⁶³

Paralelo a estos importantes acontecimientos en la vida de Graciela, Raúl Flores, *Canelo* le solicitó remontar *Mujeres, La danza y Oraciones* para la gira por Cuba de 1981. Dentro del programa se incluyó esta última coreografía. Inmediatamente después de la gira, el BI se presentó en el TDD con la misma pieza. Entonces se dijo que Graciela provocaba expectación por

⁶¹ Patricia Cardona, "Del *Cuerpo Mutable* al *Tropicana's Holiday*", *Uno más Uno*, México, 23 de julio de 1983.

⁶² Teresa Alvarenga, "Graciela Henríquez, vigente"...

⁶³ Carlos Ocampo, "Henríquez y...". [El término *posoroliano* hace referencia al cineasta Juan Orol].

crear "obras que están fuera del lugar común, manteniendo una fuerza expresiva en los movimientos de los bailarines que resultan siempre de intensa autenticidad".⁶⁴ *Oraciones* se integró a la programación de Tropicana's al considerar que "las obras se independizan y cobran vida aparte".⁶⁵

La relación de Graciela con la UAM había empezado a fines de los 70 cuando el compositor Manuel Enríquez le abrió las puertas para que participara en los foros de música contemporánea. Una nota del primer evento destacó el tránsito del público espectador en los distintos espacios del Museo de Arte Moderno, donde se llevó a efecto el espectáculo dancístico. El experimento se registró como agotador pero gratificante:

Los bailarines, en ropa de calle y mallas, se escurrían entre el público al finalizar las danzas; enseguida se les veía en otro sitio opuesto [...] en el pasto de los jardines [...] los bailarines fueron la imagen bucólica del *art nouveau* en una *Gymnopedias* de esencia manierista [...] El clímax llegó con la violencia imaginativa de la Henríquez en *Oraciones* [...] el público saturó las escaleras de frío mosaico: niños curiosos, vendedores de chicles, esposas de obreros, intelectuales, estudiantes y visitantes ociosos de domingo se aglutinaron y clavaron las miradas sorprendidas sobre los torsos que traducían en movimiento al Padre Nuestro o el Ave María, o las imploraciones a San Caralampio, que dejaron un sabor de catarsis en los ánimos de todos.⁶⁶

⁶⁴ Luis Bruno Ruiz, "Raúl Flores, *Canelo* estrenará *De jaulas y mariposas*", *Excelsior*, México, 25 de abril de 1981. Expediente RFC, CENIDI-DANZA. Las funciones fueron el sábado 25 y el domingo 26 de abril. En 1982 Henríquez repondría *Oraciones* con el grupo DanzaHoy en la Sala Anna Julia Rojas, Ateneo de Caracas, y con ella ganaría el Premio Municipal de Danza CONAC.

⁶⁵ Esta coreografía se presentó junto con *Selva* (creación colectiva), *Epílogo* (Luz Urdaneta) y *Un modo de andar por la vida* (Carlos Horta). El segundo programa lo constituyeron las obras *Se vuelve relámpago* (creación colectiva), *Y eso es todo* (J. Broquel), *Remedios, la bella*, *Diálogos con Úrsula Ascensión* (Marcela Aguilar) y *Oraciones*. De esta última se comentó: "El sentido religioso de nuestra población se manifiesta de diversos modos: unas veces como devoción atendida al dogma, y otras, como un ceremonial mágico supersticioso que ayuda al conjunto de poderes sobrenaturales y sirve para imperar su gracia y obtener fortuna, éxito, amor". (Programa de mano de DanzaHoy, Teatro de la Danza, México, 12, 13, 15 y 16 de octubre de 1983 ó 1984. AGH).

⁶⁶ Éste era el evento de clausura, y se registra como grupo al Forion Ensemble, del que era parte Graciela Henríquez. ("Con *Forion Ensemble* se clausuró el I Foro Internacional de Música Nueva", s/r, 1979).

El Tercer Foro Internacional de Música Nueva (abril de 1981), organizado por el INBA, la SEP y el CENIDIM, tuvo lugar, una vez más, en el Museo de Arte Moderno. Participaron en él Graciela Henríquez y Jorge Domínguez y su grupo con versiones coreográficas, multimedia y teatro musical. *Gymnopédias* (Satie), *Antígona* (Carlos Chávez), *La danza* (Satie) y *Oraciones* –todas de Graciela Henríquez–; *Otros tiempos* (Ben Johnston), y *Nadie me quiere así* (José Antonio Alcaraz) fueron las obras.⁶⁷

Después de describir esta función de clausura en la que una coreografía del cubano Sergio Fernando Barroso puso de manifiesto la falta de costumbre del público de participar activamente dentro del espectáculo, Juan Arturo Brennan llamó la atención sobre *Antígona*, la más tradicional, que resultó ser una coreografía de excelente valor dramático y narrativo. De *La danza* destacó la intensidad dinámica de sus dos protagonistas.⁶⁸

Antígona era un dueto con música de Carlos Chávez en el que Henríquez creó un contraste dramático, acertado al trabajar el espacio y aprovechar las formas arquitectónicas del recinto: dos bailarines se colocaron en la parte baja del edificio, mientras que el coro usó la parte alta como plataforma de trabajo.

Durante el Ciclo Danza '81 (agosto), realizado en el TDD, el BI presentó *Antígona*,⁶⁹ lo cual muestra la movilidad de Graciela, quien componía lo mismo dentro de su grupo que con el BI y aceptaba otras invitaciones. Ese mismo año estrenó *Las criadas*, obra en la que retrató “la relación sirvienta-patrona, todavía tan común en los hogares de las clases media y alta

⁶⁷ Programa de mano del Tercer Foro Internacional de Música Nueva, INBA, SEP y CENIDIM, México, abril de 1981. Como coreógrafos se mencionan a Henríquez y Jorge Domínguez, y como bailarines, a Herminia Grootenboer, Rosa Olivera, Lidya Romero, Patricia Otamendi, Braulio Ruiz, Ismael Fernández, Efraín Moya y Gregorio Fritz.

⁶⁸ Juan Arturo Brennan, “Versiones coreográficas”, *Uno más Uno*, México, D. F., 20 de abril de 1979.

⁶⁹ Los intérpretes fueron: Silvia Unzueta (*Antígona*); Sara Salazar (*Ismene*); Carlos Tolosa (*Hemon*); Enrique Calatayud (*Polinice*); Efraín Moya, (*Creón*) y el Coro: (Moya, Calatayud, Tolosa y Salazar). El programa se integró, además, con las obras *Reflejo perdido* de Patricia Ladrón de Guevara, *Oraciones* y *Duetos del bosque* de Víctor Cuéllar y *De aquí, de allá y de acullá* de Raúl Flores, *Canelo*.

de América Latina, con sus roles contradictorios de dominación-sumisión-rebelión e identificación de género".⁷⁰

Anticipando el estreno, María Elena Matadamas Jiménez comentó que Graciela estaba trabajando en esta obra que incluía un prólogo de Augusto Monterroso. La coreógrafa indicó que *Las criadas* contenía ese humor latinoamericano que, mediante el choteo, lograba el enfrentamiento reflexivo. Declaró que al igual que Jennifer Müller a ella le gustaba divertirse, alejada de los grandes planes y las puestas en escena de la danza contemporánea: "no soy *balletómana*, no me gusta el ballet, me aburre: es más, tengo más afición por el teatro y la pintura que hacia la danza, tal vez porque ya llevo muchos años en ella. Por esto procuro no ver espectáculos dancísticos, sería como caer en un círculo vicioso".⁷¹

Graciela fue invitada para una larga gira dentro del territorio venezolano, donde presentaría algunas de sus obras. Para promocionarla, Rubén Monasterio destacó la nueva tendencia de la coreógrafa: apartada del erotismo y la sensualidad, ahora volcada hacia el ámbito de la experiencia cotidiana de la clase media acomodada y de lo popular. El programa fue constituido por *Las criadas*, *Oraciones* y *Los porros*, por lo que Monasterio puso en claro la inclinación de la coreógrafa hacia "la expresión corporal y movimiento escénico en el contexto del teatro dramático...". No obstante, argumentó que su experimento de integración aún no cuajaba, pues según percibió, carecía de una reflexión penetrante al quedarse en lo superficial, explotando el humor convencional. Encontró "una especie de 'primitivismo' en la dimensión técnica" y "la estética del escenario..." que, a pesar de los esfuerzos, no lograba conformar una *Danza del subdesarrollo* —como lo quería Graciela—, al despreciar la técnica convencional, sin suplantarla por otra forma cinética. Así también, señaló poca imaginación para "manipular creativamente [...] los términos propios de la estética de la pobreza" por faltarle "crueldad y dolor a su tratamiento de lo cotidiano...".⁷²

⁷⁰ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 291.

⁷¹ María Elena Matadamas Jiménez, "La falta de una temática en la Danza Contemporánea es una enfermedad: RFC", s/r, ARFC, BL.

⁷² Rubén Monasterio, "Graciela Henríquez", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 9 de septiembre de 1981.

Durante esta visita a su país, las obras de Henríquez hicieron reflexionar a Omar Arrieche, quien expuso la situación de la danza venezolana de manera muy semejante—desde mi perspectiva— a la que imperaba en México: desde los años 50, existía una tendencia en contraposición al ballet clásico y al uso de la anécdota, influencia de las corrientes extranjeras, principalmente norteamericanas. Así surgían cantidad de grupos “que creen ver en la Danza Moderna la posibilidad para realizar sus no muy elevadas dotes creadoras y se sumergen en un mundo de abstracciones mostradas a través de movimientos absurdos y carentes de todo sentido”.

En su opinión, las coreografías de Graciela lograban el equilibrio perfecto entre la abstracción y la realidad. Alabó el uso de la palabra que hacía a la danza de Henríquez más humana: “no cambia cisnes por computadoras”, sino ofrece seres humanos inmersos en su cotidianidad “insoportable, pero inevitable”. “Desde *Las criadas* hasta *Oraciones*—expresó Arrieche—, sólo se ve la especie humana llena de sí. No hay un solo movimiento que pueda predecir lo que vendrá a continuación. No hay interrupción de la vida para ver a Graciela Henríquez; por el contrario, su danza reduplica la existencia porque la intensifica al reducirla a lo más simple: lo de todos los días”.⁷³

Una nota de 1981 advirtió que, en *La criadas*, la sirvienta era un personaje triste que siempre miraba hacia abajo y que intercalaba roles con la patrona. Asimismo, menciona la música de la compositora argentina Beatriz Ferreira y el diálogo del guatemalteco Augusto Monterroso.⁷⁴

En México, Patricia Cardona haría referencia a la recién terminada gira de Graciela por Venezuela, donde por invitación expresa del Presidente venezolano, bailó en muchas provincias: “¡Por fin fui profeta en mi tierra!”, diría la coreógrafa. En los lugares adonde fue y a petición del público interesado, Henríquez explicaba que su espectáculo era una investigación, casi antropológica, encaminada a la expresión de la idiosincrasia latinoamericana, de sus mitos, leyendas, de la vida en los mercados y en las calles. Las personas la agasajaban invitándola a sus casas o contándole anécdotas de todo tipo,

⁷³ Omar Arrieche, “Graciela Henríquez o la exaltación de lo cotidiano”, *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, 6 de septiembre de 1981. AGH.

⁷⁴ “Danza Contemporánea de Graciela Henríquez en el auditorium del Hospital”, *s/r*, 5 de agosto de 1981, AGH.

por lo que consideró que estaba en el camino correcto para lograr una danza latinoamericana contemporánea.⁷⁵

Un año después Graciela montó *Florentino baila con el diablo* y *El robo del niño* para el espectáculo *Tropicana's*. La primera se estrenó en la Sala Miguel Covarrubias, y la segunda, en el Museo del Carmen. *El robo del niño* fue una pastorela afrocaribeña cuyo escenario era la calle. La coreógrafa se incorporó al elenco personificando a Simón Bolívar, quien pronunciaba un discurso aguerrido en plena época *reaganiana*.

Graciela nunca temió usar espacios distintos al foro convencional; por el contrario, gustaba de estas innovaciones que permitían al público una nueva experiencia fenoménica.⁷⁶ Asimismo, el uso del *collage* de temas, espacios y temporalidades diferentes, la colocan en una franca perspectiva vanguardista.

En la línea ya descrita, montó *Que siga el son* con DanzaHoy de Venezuela en 1984 (música de Ricardo Teruel, diseño de vestuario de Alirio Palacios y diseño de luces de Juan Andrés Valladares). Esta coreografía tuvo como base la sonoridad de los poemas de ritmo afrocaribeño de Nicolás Guillén. Es de extrañar que Graciela recibiera críticas que calificaban la obra de racista, sucia, e impropia, por usar un trapo negro en la cara —en lugar de pintársela— con la idea de “aislar los movimientos”.

En un programa de mano de 1984 de la CND de Costa Rica se registra la presentación *Que siga el son* (musicalizada por Rafael Acosta), ocasión que aprovechó la coreógrafa para exponer su sueño bolivariano de una Latinoamérica unida:

...una misma patria, sin fronteras, así como su inmensa cultura que es una sola. Igual en México que en Costa Rica o en Venezuela, nuestra voz es siempre la misma; tenemos que afincarnos en nuestra propia cultura, que huele a pueblo, pero sacando a flote ese ingrediente maravilloso que es el sentido de humor de

⁷⁵ Patricia Cardona, “La danza del subdesarrollo, una forma coreográfica que usa Graciela Henríquez, la bailarina Venezolana”, *Uno más Uno*, México, D. F., 14 de octubre de 1981, AGH.

⁷⁶ Entre los créditos de *Bailongo*, se mencionó la colaboración de Ismael Fernández y las escenas “Los peleoneros”, “La que limpia” y “En este pueblo no hay ladrones”, inspirada en la obra de Gabriel García Márquez.

nuestras gentes, su irreverencia, que es una manera de amar. Aquí entre nosotros, aún en los momentos de mayor tensión y dolor nos reímos y cantamos.⁷⁷

En Venezuela, Amelia Hernández comunicó en 1982 que Graciela había sido propuesta para el Premio Municipal de Danza, mismo que ella rechazó como protesta por la censura del gobierno de Herrera Campis a la película *Ledesma, el caso Mamera*, de Luis Correa, que criticaba fuertemente la corrupción de la policía.⁷⁸ El premio era de 10 mil dólares y era la primera vez que se le otorgaba a esta disciplina.⁷⁹

Por esas fechas (1983) Thamara Hannot hacía patente la preocupación de los grupos de danza venezolana por obtener su *independencia coreográfica*, lo que les exigía buscar temáticas representativas de su cultura. Con esta finalidad se organizarían dos actividades docentes en el Instituto Superior de Danza: un taller impartido por Graciela Henríquez y un seminario de apreciación dirigido por Elías Pérez Borja. Se pretendía hacer conciencia de la necesidad de investigar —de manera rigurosa— temas, música y movimientos cotidianos de “nuestros pueblos”, con la finalidad de encontrar una identidad y evitar que la danza venezolana se convirtiera en “caricatura de otros pueblos”. Según apunta Hannot, Graciela aconsejó en aquellas circunstancias la observación sistemática de los bailes populares.⁸⁰

Henríquez creó otro grupo en 1984 que nombró *¿Y ahora qué?*, para el que produjo varias obras de programa completo. Cumpliendo su objetivo de no encasillarse en el género *guapachoso*, eligió música de Chopin, Ravel y Debussy, y se tocaba en vivo.⁸¹ La idea que desarrolló tuvo como base sus recuerdos acerca de una tía que vivía encerrada con sus fantasías y manías, y soñaba con casarse: *Las tardes de Salomé* (1987, estreno en la Sala Miguel

⁷⁷ Programa *Que siga el son* de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, presentado en el Teatro Nacional del 11 al 17 de octubre de 1984. AGH. El programa consta de varias escenas: “La chichamaya”, “Que siga el son”, “Florentino baila con el diablo”, “Oraciones” y “El robo del niño”.

⁷⁸ Amelia Hernández, “Abucheos en la entrega de premios municipales”, *s/r*, 1982, AGH.

⁷⁹ Luis Enrique Ramírez, “El verdadero artista no tiene por qué perder espontaneidad”, *El Financiero*, México, D. F., 18 de diciembre de 1990, AGH.

⁸⁰ Thamara Hannot, “La música folklórica y la Danza Moderna”, Órgano informativo del *Instituto Superior de Danza*, Caracas, Venezuela, 1983, (AGH).

⁸¹ Fernando Lipkau tocaba la flauta, y Aurelio León, el piano, acompañados por un contrabajo.

Covarrubias). Una historia al estilo del realismo mágico, apoyada con los arquetipos lorquianos que existían en su familia: “la casadera; mujeres como Rosita la soltera...”.

Así, nos cuenta que su casa fue casi desmontada, llevada al foro y colgada del techo: “... [estaban] flotando, las sillas al revés... Manlio Guerrero ideó una telaraña. Era ese mundo provinciano, antigüito... La obra contenía pequeños textos, no llegaba a ser una dramaturgia... tenía elementos teatrales, los personajes hablaban pero era más danza. La versión venezolana no me gusta... pero allá gustó mucho y estuvo en teatro privado con cola para entrar [...]”.

Flores Martínez comentó la imposibilidad de encuadrar dentro de parámetros convencionales el trabajo de Henríquez, cuya exploración la llevó al manejo de “elementos extradancísticos con un pleno convencimiento de causa”. La obra mostró ser, según el crítico, un “verdadero *work in progress*” que revelaba la “influencia muy asimilada de Eugenio Barba y su método”.⁸² Así también, comparó el lenguaje de esta obra con el estilo de danza tradicional hindú llamado *Kuchipudi*, que persigue la correspondencia “entre la palabra y el signo dancístico en escena”.⁸³

Para Reyna Barrera, la coreografía presentaba “espejos reflejos: imágenes de mujer, que con su parloteo y movimiento se desplaza [...] una breve odisea, el ciclo vital de una mujer: soltera, casada, viuda, abandonada [...] El sueño velado del subconsciente con el que el eterno femenino concede sobrevivir [...]”.⁸⁴ Graciela, en pleno dominio de un estilo inconfundible, “obtiene espléndidas imágenes teatrales –alejadas por entero de la actuación tipo cine mudo o teatro de aficionados– permitiendo el desarrollo de un notable virtuosismo expresivo; lo que Antonin Artaud llamara ‘atletismo afectivo’, asentó la crítica.

⁸² Óscar Flores Martínez, *Cortes Selectos*, México, INBA/CENIDI-DANZA, 1991, p. 33. *Las tardes de Salomé* se presentó el 7 de junio de 1987 en el Teatro de la Danza. En el verano de 1986, Graciela participó en el curso organizado por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, impartido por Eugenio Barba, quien difundió sus conceptos creativos entre los bailarines mexicanos; por ejemplo, la incorporación de la acción a la propuesta creativa.

⁸³ *Ibid.*, pp. 33-38. Barrera llama Nueva danza mexicana a esta expresión en el programa de mano, escrito por ella misma.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

Así también, Barreda abordó a las intérpretes. Graciela Cervantes, se destacó con un desempeño que

... linda en el malabarismo y la prestidigitación, desarrollando una travesía histriónica impecable. Sandra Ponce constituye el ejemplo más claro del estilo que Henríquez requiere de sus intérpretes [...] Yosune Lorenzo mantiene la homogeneidad interpretativa a través de acciones serenas y sumisas —como las mujeres que da vida— en claro contrapunto con la vitalidad de Ponce y, sobre todo, de Graciela Cervantes.

Mencionó la escenografía que “[...] nos sumerge en una visión surrealista, llena de detalles incisivos” expresando que Henríquez se encontraba “en la búsqueda tenaz de nuevos caminos para cuestionar nuestras ideas y tiempo, a través de un código contemporáneo”.⁸⁵

Las tardes de Salomé se reestrenó en México en junio de 1987. En una entrevista realizada por Lynton, Graciela volvió a mencionar sus motivaciones: “la tía Salomé, la tía Teresa, la tía Enriqueta. La soltera, la casada, la viuda...”; y las frases escuchadas cuando era niña, como “Las tardes son tan tristes...”. Por ese entonces, la coreógrafa soñaba el matrimonio como pesadilla, a la vez que entendía que la soltería, en un pequeño pueblo latinoamericano, era triste encierro. Comentó que de joven se negó a la posibilidad de contraer nupcias, influida por la carga afectiva de las mujeres de su familia: como buena freudiana creía que los personajes, que revivía en sus fantasías, eran ella misma.

En su vejez la tía Salomé decía cosas preciosas, y cada mañana amanecía con una manía distinta. Estas vivencias, la plástica de Chagall —con sus cuadros de novias volando— y el método de las imágenes mentales de Eugenio Barba, rondaban la cabeza de Graciela. Tales asociaciones le permitieron armar la obra en la que también hizo uso de la improvisación con sus bailarines-actores.⁸⁶

En Venezuela (1987) remontó *Las tardes de Salomé* con Contradanza en la Sala Horacio Peterson, durante una larga temporada. Para José Antonio

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁶ Anadel Lynton, “Reestrena Graciela Henríquez *Las tardes de Salomé*”, *Tiempo Libre*, México, D. F., 1987.

Guerrero Ordaz, ésta no era una puesta teatral: "se trata de un hilvanado de quince escenas; cada una es una estampa, recuerdo, imagen del mundo femenino [...] El lenguaje llega de una forma sólida porque ha sido elaborado con mucho sentimiento, pero no precisamente por la virtuosidad del discurso". En opinión del crítico, la mezcla de danza y teatro no cumplía su cometido (quizá por el exceso de sentimiento y de símbolos) debido al texto, casi un panfleto, o a la imprecisión de géneros. Como único acierto, mencionó que "brinda a la mujer común y corriente la oportunidad de pensar en su propia importancia y en la necesidad de satisfacer sus propias necesidades...".⁸⁷



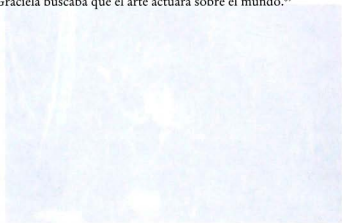
Las tardes de Salomé, 1987, coreografía de Graciela Henríquez. Foto: Christa Cowrie. Gregorio Fritz, sentado; Graciela Cervantes, al centro; Yosune Lotenzo a la izquierda, y Sandra Ponco, derecha.

Graciela explicó a Paolillo que la boda de la vieja al final de la obra era la representación del amor, sólo posible en la locura. Cansada de la temática femenina, le confesó estar interesada en la política, y le adelantó que preparaba un trabajo sobre Bolívar y Vasconcelos, concebido como una opereta –“al

⁸⁷ José Antonio Guerrero Ordaz, "Las mujeres dirigen", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 5 de marzo de 1988. En Venezuela las intérpretes fueron Chela Atencio, Hercilia López, Oriette Saade, Olga Gutiérrez y Julio Esteves. Las escenas trabajadas fueron "Introducción", "Los pájaros", "Salomé", "El pedidor", "Sueño de amor", "La violación", "Las chismosas", "La soltera", "La epístola de Melchor Ocampo", "Las asomadas", "La compensación matrimonial", "La madre soltera" y "Final".

estilo de Evita” – en la que hacía referencia a la imposibilidad de integración de América Latina.⁸⁸

En una nota de Norma Ortiz, Graciela mencionó que el pensamiento de la mujer había cambiado muy lentamente, por lo que había regresado al tema femenino en *Las tardes de Salomé*, la cual, aunque se basaba en testimonios reales, era sólo una fantasía. La coreógrafa aprovechó esta entrevista para invitar al público a conocer las tendencias de los grupos independientes “donde ya no basta con bailar bien”. Indicó, asimismo, que en esta obra el bailarín hacía uso de la improvisación, al igual que los músicos, forma en que Graciela buscaba que el arte actuara sobre el mundo.⁸⁹



⁸⁸ Carlos Paolillo, “El amor sólo es posible en la locura”, s/r, Caracas, Venezuela, AGH.

⁸⁹ Norma Ortiz, “Las tardes de Salomé, arquetipos lorquianos”, *Tiempo Libre*, México, D. F., s/f. AGH.

Capítulo 5

En las fronteras de la danza

Las acciones ocurren en tiempo presente, en su presente, aunque luego se registren desde su futuro y en espacios no convencionales. Hay un concepto, una crítica si se quiere, como paso previo a su realización, pero al mismo tiempo hay un juego del azar. Aun con un plan previo no se sabe exactamente qué puede pasar durante la interrelación con el público.¹

La carrera creativa de Graciela Henríquez dio inicio a fines de los 60 y principios de los 70 con *Mujeres*. Su audacia la puso a la cabeza en la ruta de avanzada, sin que hubiera marcha atrás. A fines de la década de los 80 y principios de la siguiente, Graciela Henríquez se graduó en Antropología Social con una tesis sobre el bolivarianismo de José Vasconcelos, y fue subdirectora del Museo Universitario del Chopo de la UNAM (1989-1991), donde realizó un proyecto importante para recuperar la tradición oral sobre la colonia Santa María la Ribera (1995).² A fines de los 90 presentó su tesis de maestría sobre divulgación de la historia, en la Universidad Iberoamericana (UIA) y continuó trabajando como maestra de coreografía en el Centro de Investigación Coreográfica del INBA (CICO). En octubre de 2002 se doctoró en Antropología del Arte, una vez más por la ENAH.

¹Graciela acerca del *performance*, en Andrea Solano, "La era del *performance*", *Tiempos del Mundo. Arte y Cultura*, San José de Costa Rica, 30 de septiembre de 2004. AGH.

² Graciela Henríquez Escobar y Armando Hitzelin Egidio Villarreal, *Santa María la Ribera y sus historias*, México, INAH/UNAM, 1995.

Sus propuestas coreográficas se entintaron de la mirada antropológica. Así, desarrolló soluciones formales y expresivas que cuestionaron el medio canónico de la danza. La interiorización de sus nuevas ideas produjo movimientos y actitudes sorprendentes que incorporó a su estilo creativo. Si bien sus soluciones coreográficas han ido variando a lo largo de su trayectoria, el interés por la mujer, lo cotidiano y la cultura popular; la crítica a los instrumentos de poder de la sociedad contemporánea y la recuperación del sentir latinoamericano, así como la búsqueda de la interiorización del movimiento y su conexión con el inconsciente, siguen dando un tono particular a sus composiciones.

Sus últimos trabajos se relacionan, indiscutiblemente, con el pensamiento y el sentir contemporáneos, aunque dada su formación es posible encontrar en ellos rasgos difusos del modernismo: conjugación de diversas disciplinas en sus *performances*, el uso de espacios no tradicionales, la videograbación, expresiones motrices no dancísticas y gestos naturales (aunque su intención parece ser la de construir, de una manera u otra, un sentido). En sus últimas obras, los llamados *performances Presagios* y *Visiones*,³ se manifiesta su identidad compleja, que ha asimilado las problemáticas de nuestra nación, semejantes en algunos sentidos a las de otros países latinoamericanos. Su desenvolvimiento productivo no ha sido oportunista, sino resultado del conocimiento, la reflexión y la honestidad. Su obra no es vasta, no se enfoca en la cantidad, sino en la calidad: cada una de sus creaciones ha sido producto de una inquietud personal, un planteamiento original y un rico proceso de experiencias que en definitiva envuelve y compromete a sus espectadores.

A fines de la década de los 80, tras la campaña presidencial de Carlos Salinas de Gortari se mostró el descontento del electorado, que en su mayoría votó por Cuauhtémoc Cárdenas. Según asienta José Agustín, el PRI manipuló las elecciones con una *caída del sistema* para dar el triunfo a Salinas de Gortari, lo cual truncó las expectativas de renovación moral y democratización del país. El *destape* de Carlos Salinas de Gortari fue orquestado meticulosamente con el fin de ejecutar el viraje hacia el neoliberalismo, preparado años atrás.⁴ A destiempo, Salinas de Gortari —el segundo presidente

³ Graciela argumenta en la actualidad que estas obras fueron, más que *performances*, trabajos multidisciplinares.

⁴ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3...*, p. 118.

más joven de México— se convertiría en el “adalid de la Modernidad en plena Posmodernidad”.⁵ El nuevo líder demostró ser “firme y decidido” y contar con talento económico y político. Para lograr sus objetivos, propició la entrada de la nueva generación de los tecnócratas en puestos estratégicos del Gobierno —decisión que provocaría, a la larga, la desunión del PRI—, apostándole más al progreso económico que a la libertad política. Asimismo, instrumentó un nuevo pacto económico que reduciría los salarios de los obreros, sobre lo que Krauze señala: “El gobierno utilizaba sus instrumentos políticos premodernos para corregir el rumbo económico y despegar hacia la siempre anhelada modernidad”.⁶

Salinas de Gortari logró reducir la deuda pública externa, devolvió la autonomía al Banco de México e incorporó el país al Tratado de Libre Comercio (TLC) con los Estados Unidos y Canadá. De igual modo, puso en marcha el Programa de Aliento y Crecimiento, que dentro de la línea del neoliberalismo pretendió “un crecimiento sostenido” al defender las actividades productivas y el empleo, sanear las empresas privadas, alentar la inversión, producir alimentos, lograr un tipo de cambio competitivo, precios realistas y una liberalización gradual de la economía. Los resultados fueron nefastos, pues durante su sexenio la inflación rebasó el cien por ciento.⁷ No obstante, Salinas también logró acercar a él a un grupo de intelectuales que aplaudieron su gestión. Ninguna estrategia económica o política ni ninguna simpatía de la élite pudo contener el descontento al final de su gestión: el 1º de enero de 1994 surgió a la luz el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que tenía ya 10 años de haberse integrado.⁸

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 460.

⁷ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3...*, p. 90. En apoyo al campesinado, Salinas puso en marcha su proyecto Solidaridad con fondos gubernamentales. Se acercó a los empresarios —poniendo en claro su determinación de ingresar al primer mundo bajo un esquema de privatizaciones— y a la Iglesia —que adquirió personalidad jurídica y autonomía para gobernarse—, en contraposición con las tímidas intenciones populistas de regímenes anteriores. La privatización tenía como expectativa equilibrar el presupuesto y bajar la inflación.

⁸ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 480. Para sorpresa de todos los mexicanos, después de haber anunciado sus planes de reforma política —separar al PRI del Estado—, el candidato priísta a la presidencia del país, Luis Donaldo Colosio, fue asesinado.

Durante el régimen de Salinas de Gortari se gestaron en el interior de las instituciones culturales cambios importantes, mismos a los que Graciela supo amoldarse para continuar con su carrera creativa. En diciembre de 1988 se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que sustituía a la vieja Subsecretaría de Cultura de la SEP. Aunque era un órgano desconcentrado, se le vio como una especie de ministerio de cultura, pues además de desempeñar las funciones de su antecesora, estaba a cargo –y sigue estándolo hasta la fecha– del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Fondo de Cultura Económica (FCE), Radio Educación, el Fondo Nacional para las Artesanías (FONART), de las librerías EDUCAL y del Festival Internacional Cervantino.

Los grandes intelectuales del *establishment*, como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Héctor Aguilar Camín, aplaudieron la iniciativa, aunque pronto fue evidente que a pesar de que CONACULTA presumía de plural y descentralizador “los grupos de poder intelectual disfrutaban de una influencia decisiva”.⁹ En marzo de 1989, se instituyó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), cuya labor consistió en repartir sustanciosas becas a los escritores y artistas, idea que Paz ya había planteado a través de *Plural* en 1975. Poco tiempo después se anunció que, además de las becas a los artistas ya reconocidos, se darían cincuenta más a jóvenes creadores, ocho a grupos artísticos y veinticinco a intérpretes, ejecutantes y realizadores de teatro, danza y música. En 1992 el FONCA anunció otras becas para proyectos y coinversiones culturales y para escritores de lenguas indígenas. A fines de 1993 se creó el Sistema Nacional de Creadores (SNC), similar al de investigadores (SNI), a través del cual se podían conseguir becas de tres años, con la posibilidad de extenderlas indefinidamente. Asimismo, se concedieron 60 apoyos para los eméritos –consistentes en tres mil dólares mensuales de por vida–, lo cual causó descontento en el medio por la arbitrariedad con que se habían otorgado.¹⁰

Con Salinas de Gortari, México acaparó los aparadores de moda internacionales a través de la organización de importantes programas dedicados

⁹ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 3...*, p. 215.

¹⁰ *Ibid.*, p. 217.

a la cultura del país, sobre todo a la literatura.¹¹ La contracultura, mientras tanto, continuó con el *rock* como expresión juvenil. En ese tiempo surgieron los chavos *dark*, cuya característica general fue el desencanto, y los rastas, de influencia jamaicana. A los jóvenes de clase media se les nombró la *Generación X*. Se pusieron de moda entre ellos la ropa desgarrada, el pelo rapado, las perforaciones y los tatuajes. La nueva droga fue el éxtasis, común en los eventos bautizados como *raves*.¹²

Las artes plásticas presenciaron la muerte de Rufino Tamayo, tras la cual subió al lugar de honor Francisco Toledo. Frida Kahlo se puso de moda en todo el mundo, y sobresalieron Julio Galán, Alejandro Colunga, Rafael Cauduro, Martha Pacheco y Héctor y Néstor Quiñones. En la escultura, Sebastián fue el preferido. La fotografía obtuvo un fuerte apoyo al crearse el Centro Nacional de la Imagen dentro del CONACULTA. En el cine, *Rojo amanecer*, película de Jorge Fons, sufrió la censura, pero gracias a las protestas del medio cultural logró exhibirse. *La tarea*, de Jaime Humberto Hermosillo, y *Danzón*, de María Novaro, fueron acogidas con júbilo.¹³ Pero el éxito taquillero del sexenio correspondió a *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau.¹⁴

En lo que respecta al teatro, Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Héctor Mendoza, Vicente Leñero, Juan Tovar, Víctor Hugo Rascón Banda, Carlos Olmos, Sabina Berman, Hugo Hiriart e Ignacio Solares estuvieron muy activos.¹⁵ En la danza, José Agustín destaca a Raúl Flores, *Canelo* Guillermina Bravo, Pilar Urreta, Guillermo Arriaga, Rossana Filomarino, Adriana Castaños, Evelia Beristáin, Rodolfo Reyes, Jaime Blanc, Marco Antonio Silva, Miguel Ángel Añorve y al Ballet Teatro del Espacio.

¹¹ *Ibid.*, p. 219. Sus representantes son casi los mismos de la década anterior: Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Sara Sefchovich, Sergio Pitul, Eusebio Ruvalcaba, Ignacio Solares, Gerardo de la Torre, Leonardo da Jandra, Jorge López Páez, Carlos Fuentes, Mario Moya Palencia, Paco Ignacio Taibo II, Jorge Portilla, René Avilés Fabila, Luis Zapata, José Agustín, Héctor Aguilar Camín, Hugo Hiriart, Juan García Ponce, Rafael Pérez Gay, Juan Villoro y Enrique Serna.

¹² *Ibid.*, p. 228.

¹³ En el extranjero tuvieron éxito *Sólo con tu pareja*, de Alfonso Cuarón; *Cronos*, de Guillermo del Toro; *Dos crímenes*, de Roberto Sneider; *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera; *El bulto*, de Gabriel Retes, y *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 431-432.

¹⁵ *Ibid.*, p. 232.

La Escuela Nacional de Danza –al igual que la de teatro, la de artes plásticas y la de música– se instaló en el ultraelitista Centro Nacional de las Artes (CNA), construido en terrenos de los Estudios Churubusco e inaugurado por el presidente Salinas aún sin haber sido terminado.¹⁶ Sin embargo, la educación presentó un panorama deprimente, ya que el gasto gubernamental en ese campo fue de los más bajos.¹⁷

A final de la década de los 80, Flores Martínez afirmó que los grupos independientes habían sido considerados los “posibles portadores de las antorchas que alumbrarían los nuevos caminos que recorrería la danza contemporánea mexicana”, pero que al paso de los años su discurso se había hecho cada vez más “agrijo, violento y, algunas veces sórdido”, al convertirse en “los voceros de un valle de gemidos y desesperanza”. Hizo referencia a la Primera Muestra de Verano '88, que “resultó una travesía, en el horror y el desencanto, a través de la visión cosmogónica de los verdaderamente jóvenes coreógrafos de México”.¹⁸ Los grupos representativos de este concepto –A la Vuelta, Mandinga, Teatro del Cuerpo, Nómade– se apartaban, en su opinión, del esteticismo técnico: “Empecinados en apartarse de la ‘imagen bonita’ y el glamur, los componentes del programa De Diamantina y Asfalto se adentran, en ocasiones, incluso a la negación del concepto más común de la danza”. Como síntoma, abusaban del gesto, la voz y los recursos teatrales; de acciones que inundaban el área de los espectadores; evitaban la ilusión de la maquinaria teatral; hacían referencia a la problemática del lumpemproletariado, o se sumergían en la angustia pequeñoburguesa. En síntesis, “todo quedó en el esquema, el intento [...] dejando la sensación final de que estos diez años de ensayo perenne en la danza independiente condujeron a la nada escénica; y, lo que es peor, si acaso al (auto) plagio y repetir continuo”.¹⁹

Fuera de este proceso, un nuevo cambio en el estilo compositivo de Graciela Henríquez se advirtió con *La bolivariada* (1990, Anfiteatro Simón

¹⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷ *Ibid.*, p. 63. En 1986, “18 millones de mexicanos no habían iniciado o concluido la primaria, 336 mil niños no tenían acceso a ella y un millón 600 mil alumnos la reprobaban anualmente; la secundaria no preparaba para una buena educación superior ni para la integración en los trabajos; la preparatoria atendía a menos de 20 por ciento de los jóvenes que debían cursarla y las universidades seguían con modelos académicos del siglo XVII”.

¹⁸ Óscar Flores Martínez, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

Bolívar), obra basada en un guión compuesto por Silvia Peláez y ella misma, y en el que incorporaron teatro y danza, como insistencia en la espontaneidad del movimiento y el sentimiento: "Me he planteado un poco como el surrealismo, tratar de dejar que salgan las cosas. Empaparse y dar rienda suelta, más que todo por medio de imágenes [...] mucha lectura, mucha conversación". Esta obra fue el resultado de su deseo de llevar a escena el proyecto bolivariano de José Vasconcelos, en el que mezcló "con mordaz eficacia las tesis vasconcelistas y la anécdota de un coreógrafo en lucha contra un medio adverso".

Flores Martínez destacó que en la obra la autora se había atrevido a trabajar paralelamente un tema "secundario y menor":

...el problema de un ambiente dancístico carcomido por la corrupción y el juego de intereses personales [...] Esta danza-drama intenta plasmar [...] la pasión de un creador que no sólo tiene que establecer el equilibrio entre sus ideas y su trabajo, sino, además, tiene que enfrentarse y mantener su dignidad ante unos censores decrépitos.²⁰

Graciela presentó "un Vasconcelos (prócer-coreógrafo) más humano, con profundas y puntillosas referencias psicológicas", y logró redondear una estética naïf: "Si en *Las tardes de Salomé* esta ruta se marcaba con insistencia, en esta nueva obra Henríquez logra recrear ambientes propios del circo pueblerino, de la feria, la caricatura de la Warner's Brothers, la pintura religiosa de un aprendiz de jardín del arte o el cromo religioso de la cabecera de la cuna". A pesar de los halagos, Flores Martínez apuntó que la obra parecía estar "a punto de despeñarse a cada rato".²¹

La bolivariada fue el resultado de un taller de danza organizado por Graciela en el antiguo Colegio de San Ildefonso, apoyado por el Departamento de Teatro y Danza de la UNAM. Era un taller teórico-práctico sobre la identidad latinoamericana, con una duración de un semestre, seis horas por semana, y estaba abierto a toda persona interesada en la temática.

²⁰ *Ibid.*, pp. 33-38. La primera versión fue el preestreno, en diciembre de 1989, y tiempo después Henríquez presentó una segunda escenificación.

²¹ *Ibid.*, p. 38. El autor, sin embargo, elogia la participación de las personas mencionadas en la siguiente nota al pie.

Primero se dieron las sesiones teóricas con la participación de especialistas invitados, y posteriormente se inició el montaje a partir de diversas técnicas de expresión corporal. La finalidad era vincular los estudios históricos, el teatro y la danza, y dar a conocer el pensamiento de Vasconcelos y Bolívar acerca del *destino común*.²²

Luis Bruno Ruiz habló del interés de este trabajo de tesis, una farsa histórica en dos actos y un epílogo, un espectáculo de teatro/danza escrito con finísimo humor y diálogos "formidables" entre Vasconcelos y Bolívar; una profunda investigación histórica encaminada a instruir al público: "Las escenas son muy bellas. Existe espontaneidad en el relato con una auténtica manera de expresión latinoamericana".²³

Carolina Velázquez explicó la obra: una anécdota insólita y un tanto confusa en la que José Vasconcelos participaba en un concurso de danza como coreógrafo, lo que daba pie "para hacer un paralelo entre la derrota del autor en el evento y la coreografía *La bolivariada* —un baile que trata de Simón Bolívar y su lucha por lograr la integración latinoamericana y el fracaso de su proyecto cultural en el 29". El tema lo había diseñado la coreógrafa deseando mostrar la actualidad de su trasfondo político, habida cuenta de la hegemonía estadounidense y la integración europea, frente a la falta de unidad en nuestro continente. En este montaje se trabajaba la identidad, el *yo* como oposición, así como la corrupción existente en el medio de la danza. Las protagonistas eran las madres de Vasconcelos y Carlos Pellicer, y el Edipo de los escritores guiaba la farsa. Aclaró Graciela: "Quizá una hipótesis adyacente es el hecho de que los hombres con un Edipo tan marcado buscan un ideal; desarrollan un sentimiento aventurero y son capaces de realizar infinidad de cosas, pero sin lograr amar a una mujer". Ésta era la primera vez que Graciela acentuaba la característica teatral, por lo que en *La bolivariada* la danza estaba al servicio de la palabra. En su opinión, algunos recursos teatrales le permitían

²² "Taller de danza en el antiguo Colegio de San Ildefonso", *Novedades*, México, enero de 1989. AGH. Elenco: Sandra Ponce, Horacio Guerrero, Diego Piñón, Silvia Peláez, Gregorio Fritz, Humberto Guerra y Julieta Vargas, entre otros. Paco González intervino en algunas presentaciones. Música de Eduardo Soto, iluminación de Arturo Nava, vestuario de Manlio Guerrero. Graciela Cervantes era Bolívar en la segunda versión de la obra.

²³ Luis Bruno Ruiz, "Proyecto bolivariano de José Vasconcelos", *Excélsior*, México, 26 de febrero de 1989. AGH.

“decir más”, aunque aclaraba: “... desde mi punto de vista, todo lo que se mueve es danza: el viento o la voz”.²⁴

Reyna Barrera indicó que con *La bolivariada* Graciela había logrado integrar dos momentos históricos, acercando las situaciones al México del momento, cuando la comunidad de la danza se mostraba indignada ante los resultados de un concurso en el que los “jueces concursaron para autopremiarse con 15 millones de pesos, en nombre del INBA y del Consejo para la Cultura y las Artes”. En cuanto a la propuesta escénica, dijo: “Imaginación, realidad o ficción, el mundo de Vasconcelos se llena de presencias queridas: Carlos Pellicer [...] Simón Bolívar, capitán de una nave con bandera latinoamericana que encalló, quizá para siempre, en la deuda extranjera [...] conviven farsa y denuncia, realidad y ficción...”.²⁵

La bolivariada fue incluida por Barrera entre las mejores obras teatrales de 1990.²⁶ Amada Martínez, por su parte, insistió en que la obra exponía un ambiente dancístico carcomido por la corrupción y los intereses personales, y se preguntó sobre la identidad del evento: “Farsa, obra chusca o didáctica; un musical, una danza-drama, teatro-danza, o ficción teatral”, ya que su estética contenía elementos bufonescos, naïf y a veces pop. Agregó que:

...los más opinan que, además de ser divertida y profunda, humaniza a los personajes históricos; los menos tienen el sentimiento de haber presenciado una burla y un trabajo superficial que falta al respeto a la integridad de esos mismos personajes [...] el montaje no se coloca en el santuario de la solemnidad sino en el del sarcasmo; el evento sitúa al espectador en la plenitud del júbilo compartido.²⁷

A fines de 1990 Óscar Flores Martínez anunció que Henríquez había ganado el Premio Nacional de Danza venezolano, el cual se le otorgaría en febrero

²⁴ Carolina Velázquez, “Ahora, la danza se encuentra al servicio de la palabra”, *El Financiero*, México, 22 de enero de 1990. AGH.

²⁵ Reyna Barrera López, “El espíritu de la danza habla”, *Uno más Uno*, México, enero de 1990. AGH.

²⁶ Reyna Barrera López, “Lo mejor del 90. III y último”, *Uno más Uno*, México, 7 de enero de 1991. AGH.

²⁷ Amada Martínez, “Metáfora del sueño de Bolívar y Vasconcelos”, *Correo Escénico*, año 1, 3 de abril de 1990. AGH.

del siguiente año en el marco de un homenaje "pueblerino" en su tierra natal. Ésta era la segunda vez que su candidatura había sido propuesta, ya que la primera vez Graciela había rechazado el premio en apoyo a las protestas de los artistas venezolanos.²⁸

En tal ocasión, Reyna Barrera destacó su trabajo de conjunción teatral, que ofrecía –asentó– nuevas dimensiones "Mucho más amplias, profundas y sutiles a la comunicación, verbal, musical; cada gesto se vuelve significativo, los movimientos del cuerpo proyectan una carga emocional y energética; con todo se forma un campo libre, hay un transporte a cielo abierto, un enfrentamiento directo, como ante un poema".²⁹

Luis Enrique Ramírez aclaró que, además de recibir el premio, la coreógrafa impartiría un Taller Latinoamericano de Danza en Caracas, al que asistirían bailarines y coreógrafos de Brasil, Argentina, Cuba, Jamaica, Puerto Rico y México. Según Graciela, debido a la crisis existente había una euforia cultural tendiente a frenar la influencia estadounidense en Venezuela, y la gente se interesaba una vez más en la "tan traída y llevada identidad".³⁰

Henríquez participó en el I Congreso Latinoamericano de Danza Contemporánea, realizado en Venezuela. Su ponencia versó sobre "La dramaturgia en la danza". En ella aclaraba que, sin proponérselo, había sido pionera de la danza/teatro en América Latina. En su opinión, un aplauso o un grito podían ser tan elocuentes como un arabesco o un salto. Apuntó que se vivía una revaloración de la escuela expresionista alemana y que Pina Bausch inundaba el ambiente dancístico, e insistió en que la crisis latinoamericana provocaba la búsqueda de su identidad.³¹ Ya en México, el 24 de abril de 1991, ganó el Juanete de Oro, otorgado por Danza Mexicana, A. C. En esta ocasión, también fueron premiados Efraín Moya, Luis Fandiño, Marcos

²⁸ Óscar Flores Martínez, "Graciela Henríquez obtuvo el Premio Nacional de Danza venezolano", *El Universal*, México, D.F., 29 de diciembre de 1990. AGH.

²⁹ Reyna Barrera López, "Homenaje a Graciela Henríquez", *Uno más Uno*, México, 29 de diciembre de 1990. AGH.

³⁰ Luis Enrique Ramírez, "El verdadero artista no tiene por qué perder espontaneidad", *El Financiero*, México, 18 de diciembre de 1990. AGH.

³¹ Mariveni Rodríguez, "La sociedad contemporánea separó la danza del teatro", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, s/f. AGH.

y Sonia Zazueta, Lila López, Valentina Castro, Walter Reuter, Patricia Cardona, Manuel Hiram, Carlos Avilés y Franco López.³²



Liturgia para un segundo final de Milenio, 1992, performance de Graciela Henríquez. AGH.

En ese mismo año, Graciela realizó su primer *performance*, llamado *Cancionero del ocaso*, durante la exhibición del pintor José Paradisi en el Museo del Chopo.³³ Un año después hizo *Liturgia para el final de un segundo milenio*, *performance* en el que intervinieron José Paradisi (pintor), y los bailarines Isabel Beteta, Diego Piñón y Georgina Martínez, entre otros. El evento tuvo lugar en el recinto de Santa Teresa la Antigua.

Después de aclarar lo que era un *performance*, Reyna Barrera López señaló que *Cancionero del ocaso* estaba basado en el libro *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, así como en el estudio detallado de las pinturas de Paradisi. Asimismo, con esa tendencia a la hibridez característica

³² Carlos Ocampo, "Notas sueltas en torno a los dos días de la danza", *Siempre!*, México, 25 de mayo de 1991. AFS.

³³ Entre los bailarines participantes estuvieron Marcela Aguilar, Mercedes Vaughan, Mabel Diana, Sandra Ponce y Diego Piñón. También se contó con la colaboración del actor Roberto D'Amico.

de la coreógrafa, actores y bailarines desarrollaron recreaciones personales en memoria de Tadeusz Kantor.

El Museo del Chopo, locación de este suceso artístico, se llenó:

...con un golpeteo de campanas llamando a muerto [...] la figura de una mujer joven (Carlota, representada por un bailarín con barba) avanzó por el camino de la Nada, mientras un grupo [...] fue a su encuentro [...] fantasmas que] evocaban una época sin regreso [...] y el desfile demencial dio comienzo [...] Un sacerdote balanceaba un incensario [...] Con la mirada perdida, ella avanzó tentaleando el vacío [...] los espectadores se echaban para atrás y le abrían paso [...] el redoble de un tambor fue la clave para Maximiliano [...] La princesa se encuentra [...] con la sombra de Maximiliano; pero apenas se tocan [...] Hay una atmósfera de pesadumbre [...] César Ortega, con su temple de tenor, inundó la nave porfiriana [...] Los fantasmas [...] bailaban al compás de *¡Adiós, mamá Carlota!* cuando ella, en demencial huida [...] se perdió entre las telas. El gentío la siguió por aquel laberinto de pintura, donde Carlota cobró dimensiones extrasensoriales —parecía revivir desde los óleos.³⁴

En mayo de 1992 Graciela fue convocada por el Centro Latinoamericano de Danza de Venezuela para que impartiera su taller La Dramaturgia en la Danza. En dicha ocasión le comunicó a Adreina Gómez que la crisis económica había acabado con su espectáculo-agrupación *Tropicana's*, pero que seguía trabajando con algunos de sus seguidores y que, a pesar de las dificultades, le había sido posible montar por lo menos una obra al año.

En la entrevista reconoció que nunca le había atraído de manera especial la docencia, pero que deseaba aportar su experiencia y propiciar la investigación con el fin de enriquecer la creación dancística. Habló también de la danza-teatro, que surgió —sostuvo— “para encontrar una estructura orgánica, un desarrollo aristotélico. Las acciones de los personajes son las que desencadenan el conflicto. Los coreógrafos desconocemos la estructura escénica y lo que significa la progresión dramática. Asimismo, los directores teatrales y

³⁴ Reyna Barrera López, “El evento del año en el Chopo”, *Uno más Uno*, México, 1991. AGH.

actores no manejan con claridad los problemas de ubicación-desplazamiento en el espacio".³⁵

Como réquiem para el movimiento de grupos independientes, y en un intento de sintetizar sus aportaciones, Carlos Ocampo definió en 1992 sus principales características de estilo: "El pánico ante la obra cerrada, que no necesariamente anecdótica"; el uso de imágenes sucesivas "que se quieren autosuficientes en su aspiración de pseudopoesía [...] escenas desarticuladas que aflojan la atención del espectáculo hasta convertirlo en una masa informe".³⁶

Con los grupos independientes y las nuevas expresiones denominadas danza-teatro regresó el interés por planteamientos sociopolíticos y de la cotidianidad: feminismo, representación de las pulsiones amorosas de las minorías, falta de solemnidad o incorporación de lenguajes populares (de la música a la historieta) al vocabulario propio de la danza.³⁷ Así también, los jóvenes rechazaron el rigor anquilosado de la técnica Graham, "vuelta siqueiriana, ruta única".

Si lo *obligado* una década atrás había sido crear y, de ser posible, consolidar después un grupo independiente, ahora surgiría la fiebre de los solos ante la imposibilidad de mantener un grupo estable.³⁸ Al paso de los años, los grupos independientes que subsistieron exhibirían las contradicciones del proceso incontenible y deshumanizado de la globalización, como señala Ocampo: "Uniformidad, las comunicaciones instantáneas o las estrategias de comercialización cohabitan con el resurgimiento de las etnias, las comunidades raciales, las minorías eróticas o las definiciones de género".³⁹

³⁵ Adreina Gómez, "Graciela Henríquez ofrece su experiencia", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 17 de mayo de 1991. AGH.

³⁶ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, p. 178.

³⁷ Si bien esta tendencia se venía perfilando desde finales del decenio de los 70 a través del Forion Ensemble, las actuaciones de Graciela Henríquez y Gregorio Fritz, y la danza neoexpresionista alemana de Pina Bausch, no será sino hasta 1985 cuando se distinga como un movimiento más o menos coherente y sostenido. (*Ibid.*, pp. 332-334).

³⁸ *Ibid.*, p. 181. Señala Ocampo la modalidad de las becas, los aportes de coinversión y el respaldo de las instituciones estatales, nacionales e internacionales como la nueva forma de supervivencia económica en los años 90. *Ibid.*, p. 47.

³⁹ *Ibid.*, p. 43.

El año de 1993 se efectuó la temporada *Cuerpos en el Fin del Milenio* (del 25 de noviembre al 12 de diciembre), la cual fue aprovechada para realizar un encuentro de danza en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario. Dentro de este evento se programaron dos mesas de trabajo dedicadas al análisis de las agrupaciones independientes de danza contemporánea. La primera contó con la participación de Raquel Tibol (moderadora), Adriana Castaños (Antares), Marco Antonio Silva (Utopía), Silvia Unzueta (Púrpura) y Cecilia Appleton (Contradanza). En la segunda, moderada por Serafín Aponte (Barro Rojo), participaron los críticos Patricia Pineda, Miguel Ángel Quemáin, Patricia Cardona, Evangelina Osio y Carlos Ocampo.

Para Ocampo, la pregunta fundamental giró en torno al cuerpo: "¿Cómo son los cuerpos de este fin de milenio?" Su respuesta, poética y acertada, fue: "Los imagino impregnados de incertidumbre, saturados de contradicciones múltiples. (Cuerpos que ansían libertad pero le temen a la soledad que implica el libre albedrío)".⁴⁰ La "experiencia gozosa de la colectividad", que duró 10 años, se desbarranca —dijo— en "los abismos del aislamiento y del individualismo propio de los 90". La individualidad "se afinó de tal manera" que excluyó todo aquello que no se plegaba a su voluntad: los grupos se disolvieron, hubo reacomodos y los bailarines se movieron continuamente de una agrupación a otra al ir perdiendo el entusiasmo del principio, "pero con la experiencia acumulada que, poco a poco, se ha ido transformando en bagaje profesional".⁴¹ Y resumió:

...gracias a esta fe consolidaron obras irrepetibles; piezas dancísticas donde el entusiasmo suplía a la inexperiencia, la imaginación a la disciplina, la fusión de ideas —y hasta de ocurrencias dislocadas—, el aporte individual [...] estos cuerpos encontraron a otros que se sacudían con ellos, que se identificaban con lo que decían y hacían [...] a lo único que aspiraban era a comunicarse con sus semejantes y, de manera simultánea, a descubrirlos en ese acto de comunión [...] No querían un público masivo; ansiaban descubrir simplemente a su público.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Ibid.*, p. 20.

Sin embargo, el desenlace inevitable al cambiar las condiciones anteriores fue, según lo documentó Ocampo, “volverse respetables”. Se “reunieron a discutir, dialogaron con funcionarios, inventaron utopías, consiguieron que en algunos recintos oficiales se les pagaran las funciones, pugnaron por afianzar un sistema de becas y se olvidaron de sus afanes colectivos: ahora competían por el mismo estímulo anual”. El Premio Nacional decayó, y fue a través del sistema de proyectos que buscaron apoyos de producción, pero obtuvieron resultados mediocres: “Vimos entonces composiciones innecesarias; los programas se alargaron para justificar el gasto [...] la necesidad de componer dejó de radicar en el espíritu del autor para ubicarse en factores externos”.⁴³

Ocampo describió –con ánimo mordaz– a los creadores que se tornaron expertos en relaciones públicas, que se iban “desprendiendo, no sin dolor, no sin angustia, no sin desconcierto, de su primera juventud. Porque ya se sabe: la vida del intérprete es limitada y quien desea permanecer en la arena dancística deberá hacerse de otras posibilidades de sobrevivencia”.⁴⁴ En su opinión, la generación de grupos independientes había sucumbido al “encanto de los dineros seguros, de la cortesanía burocrática y el autoplagio sistemático en aras de resolver, también hay que consignarlo, las dificultades que depara la vida adulta en este horroroso – y magnífico, por qué no– fin de siglo”.⁴⁵

Ese mismo año, el crítico hizo referencia al primer decenio de la danza independiente mexicana (si bien algunas agrupaciones se habían fundado a fines de los 70, su consolidación definitiva no se dio hasta los 80).⁴⁶ Cuestionó el término *nueva danza*, utilizado ya en la década de los 80 y acuñado para la primera temporada dedicada a aquellos coreógrafos “que llevan por lo menos ocho años partiéndose la cara para inventar nuevos lenguajes” y que finalmente habían sido aceptados en el PBA. Destacó, también, que todas las compañías invitadas poseían una retórica propia y una larga historia.

En 1994, Ocampo insistió en el legado del siglo XX: haber liberado a la danza, como a otras expresiones artísticas, de los cánones descriptivos:

⁴³ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133.

“La necesidad de narrar una historia dejó paso a preocupaciones de orden estrictamente dancístico. Las historias con principio, desarrollo y desenlace quedaron para las compañías de clásico y su repertorio”.⁴⁷ Alabó a quienes se aventuraban a explorar “vías por las que un grupo consolidado no se atreve”, aunque el camino experimental no necesariamente implicara logros específicos.⁴⁸ Asimismo, resumió la tendencia de los grupos independientes a la teatralización:

Se carcajearon del rigor técnico y dieron rienda suelta al saqueo de los arcones teatrales: con tantos recursos inutilizados hasta entonces para qué empeñarse en lo ya conocido; se apropiaron de telas enormes; usaron ropa de mezclilla, camisetas de algodón y pantalones guangos; se encueraban a diestra y siniestra; mojaban su cabello en tinajas llenas de agua y pétalos de rosa; se hacían trajes y faldas con rollos de papel higiénico; aventaban condones al público o le arrojaban cubetas de agua sin que éste chistara; se ajustaban ropas como revistas de moda; hablaban sin cesar en el escenario [...] Y con todo ello vino también el descreimiento de las grandes temáticas universales. Cuando lo intentaron, adoptaron un tono civil para hablar del amor o la guerra; pero, sobre todo, procuraron abordar los temas de la identidad y de la vida personal. Se convirtieron en sus propios biógrafos al colocarse al centro del escenario. Unos más optaron por burlarse de todo, por poner en tela de juicio la solemnidad acartonada.⁴⁹

Henríquez fue favorecida en 1994 con una beca del FONCA para producción coreográfica con la que realizó “un trabajo teatral muy largo, muy bien planeado” al que nombró *Radoranzas*. Esta obra inauguró el ciclo Entropía de Teatro y Danza, organizado por la UNAM. Emmanuel Haro Villa hizo la descripción de esta coreografía, que con música, danza y breves diálogos recreaba la época de los años 40. El pretexto temático era la celebración de un cumpleaños en el hogar de una familia de clase media mexicana, donde a través de la radio se ofrecía al espectador un panorama humano, político, social, cultural y de diversión de la época. Sin la radio, dijo Haro Villa, “no sucedería nada, pues los personajes no tienen ni carácter ni tarea”. La

⁴⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

memoria fue, según el crítico, el motivo que generó esta puesta, donde a través de la música, los anuncios y la información radiofónica surgen los recuerdos de los personajes, que evocan, a su vez, la memoria de los espectadores.⁵⁰

A fin de cuentas, como lo dijera Adriana Castaños, la coreografía de los independientes aspiró "a presentar sólo el fragmento de un proceso incesante".⁵¹ En los inicios del zedillismo (1994), argumentó el crítico Carlos Ocampo que los coreógrafos de la danza contemporánea independiente ya habían dicho todo lo que tenían que decir: "Los héroes están fatigados. Conocen las triquiñuelas de su oficio. Ocupan un lugar en el campo dancístico mexicano, sí. Pero su vitalidad se desgastó".⁵² Los artículos que a lo largo de los años escribió Carlos Ocampo nos permiten sintetizar algunas de las características de las principales agrupaciones independientes de los años 80 y 90, todas en busca de innovar los conceptos y formas de la danza.

Las canciones, textos de poesía popular, se hilvanan en este rescate: *Caminos de ayer* (de Gonzalo Curiel, cantada por Chucho Martínez Gil), *Prisionero del mar* (de Luis Alcaraz y su orquesta) o *Una mujer* (de Paul Misrachi, con la orquesta de Chucho Zarzosa, interpretada por Elvira Ríos). Haro Villa indicó que los bailarines-actores "se convierten en espejos de los acontecimientos históricos de esa noche, no protagonistas de su historia particular". Son intérpretes de canciones, bailes, personajes (el doctor IQ) y radionovelas de moda (Anita de Montemar en *Ave sin nido*).

Estos cambios juguetones hacían contacto con momentos personales vividos por los espectadores maduros, mientras que a los más jóvenes se les recreaba un espacio- tiempo a través de la emotividad: en determinado momento se escucha la noticia del hundimiento del buque petrolero Potrero del Llano, que generó una protesta del Gobierno mexicano a través de su canciller, Ezequiel Padilla. Como subtexto de la acción, el *Cantar del regimiento* (grabada por la banda militar de la Secretaría de la Defensa Nacional) daba por hecho la partida del Escuadrón 201 como muestra de la participación de México en la Segunda Guerra Mundial. *Radoranzas* tuvo

⁵⁰ Emmanuel Haro Villa, "Radoranzas 42, romance que fue", *Mascarada*, México, D.F., del 26 de septiembre al 2 de octubre, s/a, p. 7. AGH

⁵¹ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, p. 50.

⁵² *Idem.*, p. 120.

una duración de hora y media, que, según Haro Villa, "pasa maravillosamente por las mentes".⁵³

José Antonio Alcaraz comentó una de las presentaciones en la Sala Miguel Covarrubias, en 1994, resaltando que el tono de la obra era festivo y no melancólico. El escrito de Tomás Urtusástegui "le proporcionó una pista de despegue en forma óptima", y contar con la colaboración de Luis Rivero para la dramaturgia musical y de Rodolfo Sánchez Alvarado para la pista sonora enriqueció la obra:

Melodías vueltas entrañables por el mero paso del tiempo [...] comerciales radiofónicos se enlazan para vertebrar la representación tan gozosa como disfrutable [...] Las modas, peinados, maquillajes de época [...] reviven en forma humorística, sin afán documental, estilizados, tanto como los pasos de danza que daban forma gráfica a las creaciones de Glenn Miller, el *Jibarito* o Luis Alcaraz [...] Antropología de lo urbano [...] llenando el escenario de vitalidad, al mismo tiempo que recuerdos en colisión continua de vitalidad.⁵⁴



Radioranzas 42, (ca. 1994), coreografía de Graciela Henríquez. Sala Miguel Covarrubias, CCU, UNAM, 1994. Foto: Christa Cowrie; intérpretes: Carmen Mastache, Elisa Lipkau, Pablo Diconsa, Luis Zermelo, Sandra Ponce, Fernanda Sauret.

⁵³ Emmanuel Haro Villa, *op. cit.*

⁵⁴ José Antonio Alcaraz, "Radioranzas 42", *El Universal*, México, 1994. AGH.

El crítico y musicólogo destacó la originalidad del nombre de *Radoranzas*, que reunía de manera acertada los términos “radio y añoranzas, y cabría añadir danzas, cuya resonancia se deja sentir de modo patente; sistemas de vasos comunicantes y entidades concomitantes, donde se vuelve presente el apego de las transmisiones radiofónicas”.⁵⁵

Flores Martínez aseguró que *Radoranzas* había superado el nivel artístico de las dos últimas coreografías de Graciela, *Las tardes de Salomé* y *La bolivariada*, y que en aquélla había evitado el uso de la pantomima:

El oficio coreográfico de Henríquez logra transformar hábilmente el espacio escénico en ruedo, cabaret, trepidante escena de película de rumberas, salón de baile [...] Todo ello sin descuidar los pequeños detalles que dan significado a la microhistoria de la vida cotidiana de la época [...] El embate romántico de la publicidad, la incursión en la modernidad, la propaganda de guerra, la incipiente transculturización, la vida política, la entrañable fábrica de fantasías en que se erigió la época de oro de la radio; lo que fuimos antes de la TV, las microondas...

El crítico distinguió, igualmente, al cuadro de actores-bailarines, la dramaturgia musical de Luis Rivero, la sobredirección de Luis Rábago, la escenografía de Antonio Gómez Palacio, el diseño de luces de Arturo Nava y el vestuario de Manlio Guerrero.⁵⁶

Lorena Camacho expresó: “... la escena avanza por cuadros que representan individualmente momentos distintos dentro de la evocación, idiosincrasia, hábitos culturales, situaciones críticas del México contemporáneo y las formas de asimilación de la cultura por parte de una familia de la clase media, cuya vida está regida y concentrada alrededor de los mensajes que emite la radio”.⁵⁷

Esta obra ganaría en 1995 el Premio Guillermina Bravo, otorgado por la Unión de Críticos y Cronistas de Teatro, A.C. Como se había vuelto costumbre, Graciela repuso *Radoranzas* para la III Temporada Latinoamericana

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ Óscar Flores Martínez, “Pide al tiempo que vuelva”, *El Universal*, México, 25 de septiembre de 1994. AGH.

⁵⁷ Lorena Camacho, “*Radoranzas 42*”, *Excelsior*, México, D.F., 24 de septiembre de 1994. AGH.

de Danza, que se llevó a cabo en la Sala Anna Julia Rojas del Ateneo de Caracas.

Teresa Alvarenga comentó entonces que Henríquez era uno de los creadores "más lúcidos, agudos, desacralizadores, y profundamente enraizados en lo que somos los latinoamericanos".⁵⁸ Ese mismo año Graciela añadió a la lista otro reconocimiento otorgado en México por el Museo Universitario del Chopo durante el IV Encuentro de Teatro Joven Independiente.

En mayo de 1995 se volvió a presentar *Radoranzas*, esta vez en el Teatro Helénico. Alcaraz aseveró que lo que se explotaba en la obra era

...la granulación de lo cotidiano, con sus pequeñeces: aun en medio de una pretensa hecatombe, la hospitalidad, el coqueteo, la arrogancia diminuta, el sentimentalismo afloran y siguen su curso. En la obra no se da pie al melodrama ni al desplante ampuloso. Nada de Ibsen, tampoco honduras conceptuales ni introspecciones psicológicas. ¡Qué dicha! El espectador queda sumergido en el gozo [...] se agolpan el bienestar, la alegría corporal, el ritmo vivaz e impulsos juguetones.⁵⁹

Nuevos espacios para la danza de concierto, como el Teatro Raúl Flores, *Canelo*, ubicado en el Centro Nacional de las Artes, surgieron en 1995, reforzando los circuitos establecidos con anterioridad. En los 90, con los nuevos modelos de financiamiento, surgieron las compañías "a la usanza gringa –cuya denominación responde a su animador(a)–, o grupos de cámara con un espíritu pragmático que no se riñe con la inquietud estética". Coreógrafos y bailarines saltaron de proyecto en proyecto, migraron a compañías estatales, solicitaron becas y apoyos, intentaron puestos burocráticos u optaron por la investigación o la docencia.⁶⁰

⁵⁸ Teresa Alvarenga, "Por fin una obra de Graciela Henríquez", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 24 de noviembre de 1995. AGH.

⁵⁹ José Antonio Alcaraz, *Radoranzas*, *El Universal*, México, D.F., 27 de mayo de 1995. AGH.

⁶⁰ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, p. 327.



Radoranzas 42. Foto: MiguelGracia.

Durante el Encuentro *Urbe y Cuerpo*, realizado en la ciudad de México en 2006, *Radoranzas* fue presentada en la Plaza de San Juan los días 25 y 26 de marzo. Este encuentro se inauguró con una mesa redonda cuyo tema fue "Danza y ciudad" en el Museo Experimental El Eco. Entre los participantes se contaron Octavio Salazar, Nayeli Benhumea, Lourdes Arroyo, Miguel Ángel Díaz, Irene Martínez, Ruth Canseco, Edith Espino, Anadel Lynton, Lorena Osorio, Lidya Romero, Pável Escareño, Alejandra Zamudio y Elisa Lipkau.

En 1996 Graciela Henríquez fue ganadora del reconocimiento otorgado por el INBA *Una Vida en la Danza*, y a su proyecto *Presagios* le fue otorgada una beca de producción. Con este estímulo, Graciela estrenó el ambicioso *performance Presagios* (1997), seguido de *Visiones* (1998), ambas creaciones multimedia hechas con la colaboración con su hija Elisa Lipkau y de varios compositores y artistas.

Los dos espectáculos abarcaron distintos espacios cercanos a las ruinas del Templo Mayor, a un lado de la Plaza Mayor, centro del poder político y

religioso del país. Al respecto, Lynton señala: "Las situaciones que conectan la historia pasada con el presente se enfatizan en estas obras".⁶¹

Presagios se creó a partir de las ocho premoniciones de Moctezuma sobre la llegada de los españoles a Tenochtitlan. Cada presagio conformaba una escena que se representaba en un lugar distinto. Anadel Lynton consideró esta presentación como un evento "portentoso, sobrecogedor y cargado de esperanza" que abordó el tema de la Conquista y el sincretismo cultural. Los espacios elegidos fueron el Templo Mayor, la calle de Licenciado Verdad y el Ex Convento de Santa Teresa, una espacialidad itinerante que combinó "el rito y la fiesta popular con los recursos de la fotografía y el video". El montaje se diseñó –según indica Lynton– para involucrar al público en la acción, un público que "se mueve, que mira a su alrededor, que se sorprende descubriendo algo, arriba o atrás, sobre techos, paredes o pisos, cerca o en la lejanía [...] o que se tienen que hacer a un lado para abrir paso a los personajes de la obra".

Durante el evento se proyectó un video realizado en Teotihuacan:

...donde emergen los dos Moctezumas (histórico y atemporal), ahora en vivo. El pájaro del augurio funesto [...] es capturado por los pescadores [...] pero se escapa para volar por las paredes, reapareciendo en los lugares más inesperados [...] El encuentro, con textos en náhuatl clásico y castellano de la época, es mediado por una deslumbrante Doña Marina [...] que se esfuerza por hallar palabras que puedan comunicar dos mundos.

Prosigue Lynton con la descripción del evento:

Una larga carrera a través de la multitud con fuegos artificiales indica el momento de la salida a la calle de Lic. Verdad. Se pide permiso para el tradicional baile propiciatorio que Cortés califica como bárbaro. El festejo religioso es interrumpido por la sanguinaria matanza de Pedro de Alvarado, seguido por el grito estremecedor de la Llorona. Sobre el otro lado de la calle se entremezclan escenas de guerra y del Distrito Federal, culminando con el levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994. Moctezuma pasa a través del público, dando tumbos, desgarrado, iluminado por una lámpara

⁶¹ Anadel Lynton, *op. cit.* p. 291.

de mano que lleva Elisa Lipkau, con el rostro cubierto por un pasamontañas [...] El público se traslada al interior del ex convento, donde Moctezuma y Cortés padecen una forzosa fusión. En la capilla, Moctezuma se autosa-crifica; en los jardines, Quetzalcóatl se transforma en Cristo. El regreso al Templo Mayor pasa por dos salones donde múltiples imágenes, de la vida indígena y urbana de México, se suceden vertiginosamente. En la explanada se proyectan escenas de zapatistas.

Las palabras refuerzan la acción:

La guerra de conquista continúa –blancos contra indios, modernidad contra tradición, arte contra ciencia, magia contra tecnología–. Acaso no es más grande un ser humano con todas esas posibilidades juntas. No buscamos deshacer las diferencias. Luchamos por integrarlas. Deseamos un mundo donde quepan muchos mundos diferentes [...] *Presagios* envuelve al espectador, lo rodea de representaciones de la historia pasada y del presente. Provoca estremecimiento frente a los augurios [...] Sólo nos queda la esperanza de revertirlas si somos capaces de observar, reflexionar y actuar, de transformarnos.

Visiones se estrenó en 1999 dentro del XV Festival del Centro Histórico, y fue patrocinado por Argos, el FONCA, la UNAM, la UAM, Mundo Audiovisual y Seguros Carrillo. La investigación, que duró tres años, tuvo como base los códices *Mendocino*, *Florentino* (de Sahagún), *Ramírez* y *Durán*, además de *La crónica mexicana* de Alvarado Tezozómoc.

Como en el primer *performance*, se señalan importantes momentos de transición cultural para México: la Conquista, como primer choque, y los procesos actuales de integración entre Occidente y el mundo indígena. Ambos se eslabonan a través de “cuadros simbólicos creados con danza, teatro, música en vivo, animación digital, y proyecciones de imágenes fijas y en movimiento”. En ambos existe un esfuerzo por entender a Moctezuma antes de juzgarlo como traidor o cobarde. Se apunta la violencia de la Conquista en los aspectos físico y espiritual, y se rescata el mestizaje como un resultado positivo: “Una ganancia más que una pérdida de identidad”.

Para su realización se colocaron dos pantallas en las dos paredes principales de la entrada al Museo del Templo Mayor, cuya función era conectar pasado y presente. Entre los presagios que trabajaron las autoras estaban

“El pájaro cenizo”, “La llama de fuego”, “El incendio del Templo Mayor”, “El cometa”, “La mujer de blanco” y “El monstruo de dos cabezas”. Participaron en esta escenificación 30 actores. La música fue de Jorge Reyes, Antonio Zepeda y José Navarro, y se incluyeron también composiciones del siglo XVI. El vestuario se basó en los códices prehispánicos y fue diseñado por Jarmila Dostánova.

Derivado de estos dos ambiciosos *performances*, Graciela fue invitada en 2005, durante el vigésimo aniversario de la CND de Costa Rica, a hablar acerca de su experiencia en este tipo de eventos. Graciela asentó que su idea original era incorporar distintos elementos en el montaje: “Tenía de todo: danza-teatro, video, instalación”, por lo que decidió competir en la categoría de *performance*. Aunque aclara: “Pero ni yo misma sabía qué era aquello”. Al verse forzada a investigar, encontró que la propuesta de los *performances* arrancó a finales de la década de los 60 y se identificó con los trabajos de artistas como Allan Kaprow (quien acuñó el término *happening*), Vito Acconci, Herman Nitsch y Joseph Beuys.

Esta modalidad creativa surgió como una manifestación de arte vanguardista o conceptual que le aseguraba al artista una comunicación más directa e intensa con el público, ávido de mayor interacción con el creador:

Las acciones de un individuo o grupo en un momento y lugar determinados serán, pues, la obra en sí. Es decir, son cuatro los elementos básicos de un *performance*: tiempo, espacio, el cuerpo del artista y la relación entre éste y su público [...] Hay un concepto, una crítica si se quiere, como paso previo a su realización, pero al mismo tiempo hay un juego del azar. Aun con plan previo no se sabe exactamente qué puede pasar durante la interrelación con el público.

Graciela acotó las características del *performance*: manifestación interdisciplinaria, rechazo a la caracterización teatral y fusión entre el arte y la vida:

Los futuristas, dadaístas y surrealistas estaban inconformes con esa separación. Artaud proponía un uso espacial múltiple porque entendía la acción teatral como multifocal. Los actos debían presentarse en lugares y no en teatros con el fin de poder integrar más directamente al público; desaparecen las fronteras

entre las diferentes disciplinas con la idea de un compromiso entre las partes: público y artistas.⁶²



Graciela Henríquez y Luis Zermeño. Foto: Christa Cowrie.

Al preparar para el público venezolano su función retrospectiva *Retornos* (1996), apoyada por el Consejo Nacional de la Cultura y el Instituto Superior de Danza de Caracas, Graciela se hizo consciente del carácter efímero de la danza. Expresó que el olvido es un hecho que lastima al autor y que “impide que los jóvenes creadores tomen en cuenta [a otros coreógrafos] como punto de referencia”.⁶³

Para dicha ocasión Graciela declaró que la idea de recuperar sus obras —idea hermosa— obedecía a los principios nostálgicos de la estética actual. Sin embargo reconoció que, después de tantos años de haber sido compuestas, el espectador se enfrentaría a una “inocencia que ya no existe” y a un lenguaje que seguramente luciría gastado. Sin embargo, aceptó el proyecto, atraída “por lo que significa sacar a flote la memoria corporal, algo por demás

⁶² Andrea Solano, “La era del *performance*”, *Tiempos del Mundo. Arte y Cultura*, San José de Costa Rica, 30 de septiembre de 2004, p. 37. AGH.

⁶³ *Loc. cit.*

complejo. Entonces uno se pregunta: ¿recuerda la mente o acaso lo hace el cuerpo? ¡Gran sorpresa para mí! Mi cuerpo es quien ha recordado y este espectáculo se ha favorecido por mi memoria corporal". Asimismo, utilizó los testimonios de los bailarines de otrora y los planos de iluminación para redescubrir las estructuras de las obras presentadas.⁶⁴

En su tierra natal ya se habían realizado dos retrospectivas, una de la obra de Grishka Holguín (1992) y otra de Sonia Sanoja (1994).⁶⁵ Después de presenciar esta nueva retrospectiva, Mariveni Rodríguez resumiría:

La suya [...] es una danza que carece de solemnidad, que no ahonda en los subterfugios de las técnicas Graham ni Cunningham, y mucho menos en el exceso del virtuosismo clásico. Su formación, de pie a cabeza, es ecléctica, y esencialmente humana. Es una danza que habla al espíritu, que desea invocar la ingenuidad del gesto y que se corresponde con la conciencia del artista y su rol.⁶⁶

En 2004, en un manuscrito para la revista *Joven Danza Venezolana*, Henríquez manifestó su posición ante el quehacer coreográfico: "No es fácil para el autor de una obra juzgar su propio producto, ya que una vez que una expresión artística ha salido de las manos de su productor no le pertenece, y de hecho la obra puede ser interpretada por otros, de acuerdo con las lecturas que hayan hecho. A sus propias lecturas".⁶⁷

⁶⁴ Rosa María Rappa, "Graciela Henríquez: sin aires de nostalgia", *La Brújula*, Caracas, Venezuela, s/a. AGH. La crítica habla en este texto del espectáculo *Retornos*, una retrospectiva de Graciela Henríquez que tuvo lugar en la capital venezolana. Las obras presentadas para la ocasión fueron *Inventiones* (1969), *Gymnopedias* (1970), *Mujeres* (1970) y *Tropicana's* (1980).

⁶⁵ Carlos Ocampo, "Henríquez, la memoriosa", *El Financiero*, México, 29 de noviembre de 1996.

⁶⁶ Mariveni Rodríguez, "Cuerpo criollo y sueño mexicano", *El Universal*, Caracas, Venezuela, 20 de noviembre de 1996. AGH.

⁶⁷ Las palabras de Graciela que apoyan este segmento fueron extraídas de una entrevista inédita con la revista *Joven Danzarina Venezolana*, realizada desde Venezuela en el año 2004. Manuscrito en AGH.

Capítulo 6

Análisis de la obra *Oraciones*

Este trabajo, en su totalidad, dio inicio al plantearme el análisis formal de la obra *Oraciones*. Mi intención fue acercarme a ella sin los prejuicios del componente anecdótico –biografía del coreógrafo, antecedentes históricos, comentarios referentes a su creación, entre otros–. No obstante, en ningún sentido pretendí limitarme a la estructura formal, por lo que, en un segundo momento, el contexto histórico pertinente y la subjetividad de la artista fueron recuperados como vía para tejer mi discurso interpretativo.

Con fundamento en otros análisis que he realizado y convencida de la propuesta –una negociación entre lo formal y lo contextual–, abordé *Oraciones* desde dos planos a los que denomino *consideraciones artísticas* (análisis formal de la obra) y *consideraciones extraartísticas* (contexto), los cuales adquirieron en su exposición un orden invertido (aunque en la realidad no se encuentran segmentados).

Soy consciente de que, al interpretar, construyo un artificio imaginario que pretende sustentarse en datos históricos enriquecidos con la intervención de otras múltiples construcciones sociodiscursivas –principalmente las de mi propio acervo cognoscitivo y de experiencia/acción–, las distintas influencias conceptuales disciplinarias, los comentarios de críticos (muchos de ellos no especializados en la danza), del público y de la propia coreógrafa, quien –a su vez– hace una reconstrucción de su vida y obra desde una narración: la de su intervención en el medio de la danza, dando énfasis a ciertos hechos, actitudes y pensamientos. Una vida –hay que recordar– se conforma de múltiples y complejas facetas, y aquí –querámoslo o no– nuestra atención se circunscribe al tema de la danza: de una danza.

Como modelos específicos para el análisis de *Oraciones*, Clarisa Falcón y yo revisamos el trabajo realizado por Ann Hutchinson y Claudia Jeschke

para la reconstrucción de *La siesta de un fauno*, de Vaslav Nijinsky,¹ y los de Preston-Dunlop/Sánchez-Colberg aplicados a diferentes coreografías contemporáneas. Nuestros fines eran de comprensión/explicación/interpretación/divulgación, a partir de apoyos concretos; en el entendido de que la información recabada podría servir como un registro de aquello *dicho* por la obra. Así, decidimos encontrar las características sobresalientes de la misma: las intenciones e *intensiones* (distintas intensidades afectivas) declaradas por *Oraciones*.

Posteriormente avanzamos en el análisis de los datos con base en las teorías y metodologías del *effort/shape* y de Valerie Preston-Dunlop y Ana Sánchez-Colberg, basándonos en los textos *Looking at dances*, de Valerie Preston-Dunlop, y *Dance and the performative...*, de Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg. De los desarrollos de estas dos últimas autoras pudimos desprender aspectos teóricos e instrumentales referidos a la tarea del análisis de las obras coreográficas. Los ejemplos que las investigadoras ofrecen facilitan la aplicación de su metodología, la cual, por el momento, tratamos de adaptar a nuestros objetivos.

En lo particular utilizamos la observación-registro-observación para, después, pasar al análisis. Además de los aspectos dinámicos del movimiento, anotamos otros elementos, como diseño, trazos en el piso, trayectorias, número de participantes, relación entre los *performers* y los motivos de movimiento y gestos principales, y creamos una tabla con esta información.²

¹ Ann Hutchinson y Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored*, Londres, Gordon and Breach Science Publishers, 1991. La coreografía es un conglomerado complejo de elementos. Si para la reconstrucción de una obra es necesario anotar y fijar cada detalle –por mínimo que sea–, para tratar de desentrañar los aspectos formales generales de la misma se tiene primero que dar énfasis a las constantes estructurales, sin olvidar las *cosas no remarcadas*, sin importancia aparente. Con esto me refiero a que el sentido lo da el todo, apoyado en los movimientos, gestos, desplazamientos, relaciones, olvidos u otras características reiteradas por los *performers*. Otra observación es que un trabajo de la naturaleza del que me propongo sería mucho más sencillo si se contara con una notación previa, realizada junto con el coreógrafo y los intérpretes, pues a través de la observación de un video esta tarea resulta imprecisa.

² En lo particular, la metodología que fuimos desarrollando consistió en lo siguiente: Ver la obra completa varias veces y describir aquello que nos impactó, incluidas las sensaciones y emociones provocadas por la misma. Precisar las observaciones: definir qué ver, pues si se observa sin un objetivo preciso –por ejemplo, la dinámica–, existe el riesgo de perderse en la complejidad construida por la obra.

Sin olvidar las coordenadas espaciotemporales que nos brinda la concepción histórica, tomé en cuenta ciertas consideraciones extraartísticas para la construcción del análisis final.

El lector será quien decida si esta propuesta le generó nuevas preguntas o posibilidades de acercarse a la obra.

Consideraciones artísticas

Como fue expuesto en la introducción del presente trabajo, para realizar el análisis formal de *Oraciones* empleé dos perspectivas complementarias que parten de los trabajos teórico-prácticos desprendidos de los conceptos de Rudolf Laban y desarrollados por algunos de sus alumnos y otros investigadores interesados en el tema a lo largo de los años.³ La primera, referente al

Discutir lo que se vio y anotar las coincidencias y puntos de acuerdo.

Elaborar un esquema total para detectar aquellas características sobresalientes que, por su intención e intensidad, llaman la atención, conjeturando que son las que el coreógrafo quiso resaltar.

Entrevistar al coreógrafo para establecer los puntos de acuerdo o desacuerdo.

Distinguir entre los objetivos del coreógrafo y la visión del análisis, y argumentar las diferencias.

Las conclusiones a las que he llegado hasta el momento son las siguientes:

Las dos vertientes de análisis (Hutchinson y Preston-Dunlop/Sánchez-Colberg) son importantes para la investigación de la danza, aunque deben ser adaptadas a los fines de cada investigador.

El análisis de movimiento brinda elementos importantes que permiten hablar de las obras de otra manera.

Es necesario trabajar con un equipo de especialistas, ya que la observación es una herramienta subjetiva que se enriquece con otras perspectivas.

Así también, considero que sería conveniente afinar el modelo de observación. Uno de los principales problemas que encuentro al respecto es la distinción de las unidades de análisis, diferentes en cada coreografía.

³ Rudolf Laban, nació en 1879 en el puerto de Presburgo, perteneciente al Imperio Austro-húngaro, que después sería Bratislava, Checoslovaquia. Estudió artes plásticas y arquitectura, y le gustaban la música y el teatro. Laban llegó antes de la I Guerra a Múnich, capital cultural por excelencia, donde experimentó con su *Tanza-Ton-Wort* (danza-sonido-palabra) la relación con la poesía. Para ello desarrolló su concepto de *arquitectura humana viviente*, investigó sobre el espíritu del ritual y persiguió el movimiento natural. Sus alumnos—Mary Wigman, Suzanne Perrottet, Kurt Jooss y Albrecht Knust—continuaron el desarrollo de su trabajo. En el continente americano, sus alumnas Ingrid Bartenieff y Hanya Hölm trabajaron sus ideas y conceptos. Bartenieff creó el Instituto de Estudios de Movimiento Laban/Bar-

aspecto denominado *effort/shape*, según la visión inglesa de Ann Hutchinson (y la de Ingrid Bartenieff en los Estados Unidos), cuyo interés se centra en el estudio de la dinámica, expresión cualitativo-emotiva del movimiento, y la de Valerie Preston-Dunlop/Anna Sánchez-Colberg (visión inglesa), método complejo e interdisciplinario de análisis denominado *coreología*.

Habría que aclarar que Laban construyó un sistema teórico-filosófico para aproximarse al movimiento en general y dancístico en particular, que a pesar de no haberlo integrado de manera unificada mantiene la coherencia necesaria para derivar de éste distintas líneas de estudio.⁴ Para la construcción de sus ideales artístico-pragmáticos, Laban –bailarín, coreógrafo e investigador– retomó aquellas ideas de Platón y de Pitágoras en las que se establecía la relación entre el movimiento del individuo y el del cosmos, y de las que de manera lógica se derivó su cualidad universal. Gracias a su inclinación hacia el pensamiento antropológico, Laban logró concebir el movimiento como un “arte de la experiencia”, más allá de las palabras, cuyas funciones prácticas permitían el conocimiento de “la gente y su cultura”.⁵ Distinguió, asimismo que mediante el movimiento los hombres satisfacían distintas necesidades: unas puramente utilitarias, como alcanzar una cosa; otras simples, como moverse de una posición a otra, y las más complejas, con fines de tipo cultural o espiritual.

En correspondencia con su momento histórico y bajo la influencia del pensamiento fenomenológico, Rudolf Laban entendió el cuerpo como fundamento del conocimiento y del sentido del mundo, instrumento a través del cual era posible establecer todo tipo de relaciones con los objetos, lo mismo que con el espacio y con el tiempo. Así, del análisis del movimiento derivó en el estudio del cuerpo y estableció –contra las corrientes filosóficas occidentales imperantes y con base en la observación práctica– la unidad

tenieff (Laban Institute of Movement Studies, a cuyo nombre se agregó *Bartenieff* después de su muerte). Por otra parte, Sigurd Leeder influyó en la danza del sur del continente. De la rama de Jooss y Leeder, Ann Hutchinson, Valerie Preston-Dunlop y Lisa Ullmann han actualizado la notación y han trabajado sobre la teoría del *effort/shape* y sus aplicaciones. La notación Laban se ha empleado para registrar y preservar la danza, estudiarla y analizarla. También se ha aplicado en la psiquiatría y en estudios socioantropológicos.

⁴ John Hodgson y Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An introduction to his work and influence*, Londres, Northcote House, 1995, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

tripartita cuerpo/mente/espíritu. Esta visión le permitió afirmar la compleja interdependencia y complementariedad entre cuerpo y movimiento: sentimos, pensamos, y eso nos afecta (afectación que deja su huella en el movimiento), a la vez que el movimiento modifica nuestra apariencia y nuestro pensamiento al afectarnos.⁶

De este principio general, Laban derivó tres funciones preferenciales en el estudio del movimiento: la investigación, la recreación⁷ y la rehabilitación.⁸ En lo referente al movimiento dancístico, sugirió otras tres maneras de aproximación, a las que nombró *el inocente biológico* (el hacer físico), *el mecánico/esquemático* (análisis de los hechos dancísticos) y *el soñador emocional* (investigación del mundo afectivo).

Dentro de su teoría de la *coreosofía*, distinguió –a la vez– tres ramificaciones y aplicaciones, sobre las cuales desarrolló áreas específicas de estudio:

a) La *coreología*,⁹ relacionada con los aspectos de la gramática y la sintaxis del movimiento, del cual surgiría un método para su registro.¹⁰

b) La *coréutica*,¹¹ arte dedicado al análisis del movimiento en el espacio –llamada *armonía del espacio* en los Estados Unidos–, que se fundamentó

⁶ *Loc. cit.* Según este pensamiento, es imposible caminar erguido y relajado y estar deprimido, o pretender estar saludable y ser positivo al moverse de manera descuidada, con los hombros redondeados y el pecho contraído.

⁷ La recreación tenía tres modalidades: el deporte (desarrollo de potencialidades, alcance de metas y sentido de competencia); el juego (apartarse de la realidad y jugar en grupo), y la recreación del espíritu humano, donde Laban colocó a la danza y al drama danzado.

⁸ Los humanos requieren de un equilibrio del movimiento, por lo que es necesario aprender a usar el espacio y el tiempo y diferenciar sus cualidades para corregir los desequilibrios. La armonía con el mundo exterior y con uno mismo proviene del uso del contraste y los opuestos. Otra faceta de su sistema es la rehabilitación a través del uso correcto del *effort* (uso económico de la tensión).

⁹ Su definición etimológica proviene de la raíz griega *core* (danza: asociaciones con pie y canción) y *ology* (ciencia o parte del conocimiento).

¹⁰ Hodgson y Preston-Dunlop, *op. cit.*, pp. 20-25. Al usar el método estructural, Laban ofreció un acercamiento unificado al estudio de la danza: teoría y práctica caminan de la mano, y es posible combinar pensamiento y sentimiento con el hacer de la danza. Para Laban la sintaxis comprende las relaciones entre las partes del cuerpo, entre las personas, y entre el cuerpo y su ambiente espacial.

¹¹ Identificado con la idea platónica de la perfección de las formas de los cuerpos sólidos, Laban centró la atención en las relaciones espaciales y trazó rutas que pasaban a través de puntos de orientación del cuerpo dentro de un icosaedro, un cubo o un octaedro. Usó las simetrías vertical, lateral y sagital, donde la reversa y la repetición eran dispositivos armónicos

en la tridimensionalidad del cuerpo y su relación con el espacio, y cuyo ejercicio práctico persigue la integración cuerpo-mente.¹²

c) La *eukinética*, estudio detallado de la dinámica y del ritmo del movimiento, conocida posteriormente en Inglaterra y los Estados Unidos (1945) como *effort*. Base de los métodos analíticos y experimentales del uso cualitativo de la energía en cualquier tipo de movimiento, que en el caso de la danza permite describir las cualidades constantes empleadas por un coreógrafo.¹³

La dinámica resulta de la forma en que se combinan los componentes de peso, tiempo, espacio y flujo, presentes en todo movimiento. Cada componente tiene gradaciones entre los polos extremos: las variaciones del peso van del fuerte al ligero; las del tiempo van del repentino al sostenido; las del espacio son del directo al indirecto, y las de flujo se gradúan del libre al contenido.

Las distintas variaciones corresponden a un componente emotivo que da una cualidad específica al movimiento:

a) El factor peso (P) se asocia con la intención y la percepción. La manera como se asume una intención –a la ligera o firmemente– da cualidad a la acción. El peso ligero es delicado, fino, suave, mientras que el fuerte hace presión.

identificados en la práctica de la composición. Sus escalas daban énfasis a las líneas oblicuas, menos estables que las del ballet, y aportaban un rango más amplio de la forma espacial. Su punto de atención no fueron los pasos dancísticos, sino que abordó el cuerpo en su totalidad desde una perspectiva instrumental –a través de su funcionamiento y no de su fisiología–. Al espacio individual le llamó kinesfera, y usó formas geométricas para identificar los patrones usados en el movimiento cotidiano –así como en el de la danza–, los cuales le sirvieron para trazar rutas comunes de exploración del espacio. Así, desarrolló su concepto de escalas: formas idealizadas de la progresión del movimiento, análogas a las de la música y que tenían relación con la manera en que el *port de bras* del ballet se desenvolvía.

¹² John Hodgson y Valerie Preston-Dunlop, *op. cit.*, pp. 45-46. La visión teórica de Laban incorporó las emociones a su estudio del movimiento, considerando inseparables cuerpo, movimiento y personalidad. El movimiento reflejaba las emociones y los estados mentales, así como malestares y conflictos internos que el mismo cuerpo, “con un énfasis en el movimiento, puede ayudar a descubrir y resolver”.

¹³ *Ibid.*, pp. 41-45. Los cuatro factores que determinan la cualidad del movimiento son el espacio, el peso, el tiempo y el flujo. A esta teoría Laban la nombró *Antrieb* y su parámetro principal “es el uso del tiempo”. El *effort/shape* tiene su propia notación y permite realizar estudios de la calidad de cualquier movimiento.

b) El tiempo (T) está asociado a la decisión y la intuición, y su actitud es la disposición (intuitiva) para tomar decisiones, ya sea repentinamente o con indulgencia. La demora o entrega al tiempo se distingue de la lucha o resistencia a él. En la primera actitud, el tiempo se prolonga, se desacelera, es continuo; en la segunda es instantáneo, sorpresivo, como un *staccato*.

c) El espacio (S, del inglés *space*) se asocia con el pensamiento y la atención, e implica la relación con el ambiente. La atención puede canalizarse hacia un enfoque directo o hacia una calidad multifocal, flexible. En el espacio indirecto la acción se deja llevar por su tridimensionalidad, como en un camino aleatorio, disperso, expansivo. El espacio directo va contra la plasticidad del espacio y canaliza la atención a un foco único, concentrado, lineal.

d) El flujo (F) se asocia con la progresión y el sentimiento, y es inherente a la actividad muscular de la relajación y la contracción. El flujo libre se relaciona con placer y bienestar, que deja fluir la energía sin restricciones, mientras que el contenido se asocia con el displacer o malestar. Cuando se contiene, se mantiene la energía, por lo que resultan movimientos cuidadosos que se pueden interrumpir en cualquier momento.

De la combinación de las distintas dinámicas del movimiento se derivan una serie de "estados" que permiten calificar con mayor precisión su calidad físico-emotiva. Estos presupuestos analíticos posibilitan, según Laban, un acercamiento objetivo a la danza al estudiar sus elementos cualitativos de una manera cuantitativa.

Así, en *Oraciones* es posible detectar clara y preferentemente acciones básicas de esfuerzo (deslizar, picar, sacudir, cortar) y estados: el rítmico (P, T), el despierto (S, T), el remoto o de lejanía (S, F). Generalmente los estados se dan como transiciones instantáneas entre cambios contrastantes de una combinación de tres elementos a otra, como inicio de una acción básica o como intento fracasado de ejecutar una acción básica de esfuerzo. Otras combinaciones de tres elementos –además de las acciones básicas del esfuerzo– se llaman *pulsiones de transformación* o *drives*. Los más frecuentes en *Oraciones* fueron *sin espacio o pasional*, que expresa emoción y sentimientos (sin una actitud de espacio que amarre al peso o energía/tiempo, el flujo intensifica la actitud hacia éstos, y los lleva a emociones fuertes o apasionadas, o delicadas y tiernas), y *sin peso o visionario*, donde tiempo/

espacio se refuerzan uno al otro en un estado de percepción casi incorporeal que comunica la fascinación del mito, de lo no real.

Por otra parte, con el apoyo de la perspectiva interdisciplinaria —la fenomenología y la hermenéutica, la antropología y la semiótica—, las investigadoras Preston-Dunlop/Sánchez-Colberg recuperaron las tesis de Laban, y abrieron un espectro rico en posibilidades de investigación y aplicación práctica.¹⁴

Las reflexiones fenomenológicas de Maurice Merleau-Ponty, en específico en torno a las relaciones cuerpo-mundo y visible-invisible, permiten a las autoras construir su idea de *corporalidad*.¹⁵ Apoyado en los avances científicos de la Psicología Experimental, la Biología Celular, la Física Cuántica y la Cibernética, Merleau-Ponty publicó su *Fenomenología de la percepción* (1945), en la que se alejaba de las concepciones tanto naturalistas —las cuales presuponen la existencia de un mundo autónomo— como conceptualistas —que fundan el mundo a través de la conciencia—, por preocuparse, más bien, por el *Lebenswelt* —mundo espontáneo de la vida, anterior a la racionalización de ésta y a la objetivación de la misma.¹⁶

En la visión de Merleau-Ponty la complejidad y riqueza de la experiencia humana incluye —a la vez— “sujeto y objeto, hombre y naturaleza, actividad y pasividad. Cuerpo y alma, naturaleza y lenguaje, cosa e idea, neurona y pensamiento”. Asimismo, el manejo que el filósofo hizo de estos conceptos no fue de pares opuestos, sino de dualismos que establecen una relación inestable. Distingue, ciertamente, entre percepción —donación de una

¹⁴ En 1992, Ana Sánchez-Colberg realizó la primera investigación doctoral usando el método coreológico para el estudio de la danza. En él se abordaba la danza como un arte corporalizado, aplicando una visión interdisciplinaria que unía teoría y práctica, donde el conocimiento corporal y verbal eran integrados.

¹⁵ Si Husserl imaginó la posibilidad de un espectador imparcial —la conciencia trascendental—, Merleau-Ponty nunca creyó en la transparencia de la conciencia en relación con ella misma: “Me apercibo del mundo únicamente desde el interior del mismo mundo”. Fullat explica al respecto: “El ser humano se descubre incluido en el mundo, encadenado a él. Pensamos carnalmente. No es cuestión, sin embargo, de disolver la vida mental en procesos psicofisiológicos, pero jamás se podrá separar el alma del cuerpo”. (Octavi Fullat, *op. cit.*, p. 72).

¹⁶ *Ibid.*, pp. 70-71. Fullat recupera las ideas de Merleau-Ponty: “La vida humana, antes de ser concepto, forma la base a partir de la cual resulta posible toda práctica, incluida la teórica, que no deja de ser una práctica, aunque singular”.

existencia exterior— y sentimiento —donación de un estado de ánimo personal—, y aclara que ninguno de ellos resulta inteligible por separado.¹⁷

El filósofo propone dos visiones corporales: el *cuerpo/propio* y el *cuerpo/objeto*: “el cuerpo/propio es el que permite mi experimentación, y en él me siento real; no es el cuerpo poseído, sino el cuerpo que soy. El otro, el cuerpo/objeto, es el amasijo de huesos y de carne organizados anatómicamente y fisiológicamente que atrae al biólogo y al médico”.¹⁸ Afirma que no hay mundo sin cuerpo, por lo que el *cuerpo/propio* —que se convierte en el *cogito* y que tiene al mundo como aquello hacia lo cual apunta— es motivo de su interés.

En lo referente a lo visible y lo invisible, Merleau-Ponty no pierde de vista que el acto consciente parte de un mundo prerreflexivo y originario, el *Lebenswelt*, “el absoluto de la experiencia”. El mundo no está colocado fuera, ni es invento del sujeto, sino que va situándose sin reposo entre el cuerpo que ve y las cosas visibles:

Entre el lugar del cuerpo y el lugar de las cosas se planta una fractura insuperable. La visión no es asunto exclusivo ni del que ve ni tampoco de lo visible y, no obstante, la visión es acto de ver y también aparición [...] El misterio no es únicamente el mundo, sino igualmente la maravilla que experimento ante él [...] Que el mundo pueda quedar sometido a preguntas significa que no se identifica consigo mismo, que su aparecer no agota su ser.¹⁹

Otra ruta de influencia en los estudios de la corporalidad es la de Gabriel Marcel, cuyo discurso arranca del *yo existo* y abraza simultáneamente al

¹⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 73-74. La primera parte de la fenomenología se dedica al cuerpo propio como vector de estar en el mundo: “El mundo, en cuanto percibido, compone el suelo imaginario de la esfera de lo representativo —imágenes, conceptos...”. Siguiendo a Heidegger, argumenta: “El cuerpo nos hace estar en el mundo directamente y no a través del conocimiento. El cuerpo-propio corre tras el mundo. El hombre corporal existe en la medida en que se arroja a la circunstancia”. Con mayor énfasis reafirma: “Las cosas son pliegues de mi carne [...] No puedo poner una sola realidad sensible como no sea arrancándola de mi propia carne”. (*Ibid.*, p. 73).

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

juicio y al sentimiento.²⁰ En su aproximación, existencia y sensación se hallan íntimamente conectados: sentir un olor o el viento en el rostro no es recibir, sino participar en la inmediatez. Las sensaciones dejan de ser mensajes para tornarse testimonios del mundo exterior, como sucede con la memoria, la cual testifica la continuidad de la existencia: "El sentir, sea sentimiento o bien sensación, me abre a los otros y al mundo".²¹

Según las autoras, otras metodologías de acercamiento a la danza han fallado, no sólo por la incompatibilidad propia entre el movimiento y el sistema verbal, sino también por el desconocimiento o la falta de habilidad de los investigadores para usar un sistema de notación y debido al desinterés por tratar de transferir la experiencia viva.

Desde la perspectiva coreológica, el concepto *cuerpo* encierra una tensión dinámica entre el cuerpo objetivado por la mirada exterior (*Körper*) y el cuerpo como experiencia (*Lieb*), que es la vista desde el interior. La corporalidad, (*corporeality*) concibe el cuerpo humano desde el interior, como personal, social, emocional, animal, mineral, vegetal, sexual, biológico y psicológico, así como en tanto agente de movimiento que tiene un contexto, un espacio socio/personal, político, doméstico, abstracto, consciente, inconsciente, etcétera, visión que enriquece pero hace a su vez más compleja la aproximación.

La coreología apunta a un movimiento contrario a la reificación u objetivación de la danza debido al entrenamiento disciplinario extremo que conduce a la pérdida de creatividad al *borrar* el cuerpo. El *encuerpamiento* (*embodiment*: meter en el cuerpo, hacer cuerpo), por el contrario, intenta regresarle a la persona el dominio de su cuerpo. Esta perspectiva apunta en todo momento a "discutir, debatir y arbitrar la constitución múltiple del cuerpo vivido: el cuerpo como un fenómeno cultural –no sólo como un vehículo físico de significado, sino como una identidad intersubjetiva en el hacer".²²

En busca de este objetivo se propone una visión triádica que examina la interrelación de las posturas entre creador-*performer*-audiencia, donde

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Ibid.*, p. 81.

²² Valerie Preston-Dunlop y Ana Sánchez-Colberg, *Dance and the performative: a choreological Perspective – Laban and Beyond*, Londres, Verve Publishing, 2002, p. 11.

tanto el creador como el *performer* cumplen las tres relaciones, además de que se espera que el proceso de encuerpamiento del material sea creativo, de coautoría, de colaboración: que todos inviertan algo de ellos mismos en el material.²³

El encuerpamiento se torna un proceso práctico no necesariamente compatible con el lenguaje verbal; un proceso que da forma tangible a ideas al fusionarlas con el movimiento y con su ejecutante. La idea de *encuerpar* el movimiento involucra a la persona total, una persona que tiene conciencia de ser un cuerpo viviente, que posee y adquiere experiencias y da intención al material del movimiento.

Existe, asimismo, una relación entre las nociones de intención, impresión e interpretación con el proceso de hacer, presentar y recibir. La intención será la *conciencia hacia*, a través de la cual nos abrimos al mundo, a otros y hacia nosotros mismos gracias a la percepción.²⁴ La intención es más que *querer decir algo* y se encuentra presente en todos los participantes. Todos ponen su foco de atención en el evento, que se vuelve un mundo compartido. La impresión se liga a la intención; no es sólo la ejecución del movimiento en una forma particular que *de la impresión de* y sea percibida por una audiencia. La impresión es el constante canal dual de recibir y dar información a través de nuestros sentidos (que Merleau-Ponty identificaba como el inicio de todo conocimiento), una dualidad que da forma y define la identidad del evento de la danza. A través de la intención activa de todos los participantes, la impresión se puede ofrecer y puede ser recibida. La intención personal se transforma en una impresión pública.²⁵

La interacción entre intención e impresión lleva a la interpretación, que no se entiende sólo como alcanzar la significación, sino como realizar un proceso compartido de entendimiento; de llegar al conocimiento de, por y a través de la experiencia de la danza. La interpretación se estará dando, *estará siendo* (*on going*) en el momento de hacer la coreografía, de ejecutarla, de presenciirla; es transaccional e intersubjetiva; es un proceso complejo en el que el espectador construye el significado para sí haciendo uso de lo que se le presenta, aquello que aterriza la atención errante en el tiempo y que mezcla

²³ *Ibid.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Loc. cit.*

con su propia memoria, experiencia, conocimiento, expectativas y cultura. Interpretar es un proceso personal activo.²⁶

El acercamiento coreológico opera organizado por códigos escénicos, independientemente del espacio en que se produce: el teatro, el espacio cotidiano o el ciberespacio. En todo caso, se le percibe como un espacio liminal y lúdico, no regulado por las reglas del comportamiento mundano, que se abre a otros tipos de interacciones coloridas por la naturaleza virtual de lo que está sucediendo. La danza es un espectáculo *performático* donde se realiza un intercambio entre actores y espectadores y que puede llegar a la coautoría con el público, al espectador como "interactor".²⁷

En esta dinámica de triadas, las autoras resaltan las tres constituyentes en un trabajo: idea, *médium* y tratamiento. Todo trabajo se realiza con ideas que requieren de un *médium* para poder ser realizadas. El *médium* no es inerte; impacta de forma definitiva el trabajo. Un evento de danza, triádica en su naturaleza, impacta el taller y el ensayo, con lo que se generan nuevas ideas y se resaltan los procesos.

Las ideas pueden ser narrativas, de género, culturales, del medio (el material del movimiento) o de percepción.²⁸ Así, las autoras hacen referencia a distintas estrategias narrativas que han sido empleadas por la danza. Las aristotélicas dan al relato una estructura de principio, desarrollo y final, mientras que las del ritual son, generalmente, cíclicas. Con la modernidad se destaca la existencia de estructuras yuxtapuestas o contratextuales, así como métodos aleatorios que fuerzan a los espectadores a una diferente relación perceptual.²⁹

La perspectiva coreológica es la relación tripartita entre las acciones de hacer, *performar* y recibir; y los tres procesos interrelacionados de intención, impresión e interpretación tienen como consecuencia reconstruir la relación entre las nociones de proceso y producto.³⁰ Estos dos términos no

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 1.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, pp. 35-36. Para Status la narrativa en el *performance* no sería lingüística sino cognitiva/fenomenal. La relación entre proceso de *performance* y significado hace posible el sentido en un proceso colectivo, lo cual se opone a la simplicidad de *recibir un sentido*.

³⁰ *Ibid.*, p. 31. En la perspectiva tradicional el proceso, se ha entendido como aquello que sucede antes de la producción, donde la identidad de una danza es el producto de ese proceso.

se refieren a diferentes cosas en diferentes momentos del *hacer de la danza*: como evento, la danza incluye la noción de proceso —o ensayo, investigación, pensamiento, que lleva a captar lo esencial de cualquier obra para ser lo que es—. El proceso no sólo precede a, sino que no se excluye del momento del *performance*, como en el caso de los experimentos de improvisación del Judson Church, con Steve Paxton, donde la obra existe sólo en el momento *performático*.³¹

Así, lo que daría identidad a una danza sería la manera en que el coreógrafo, los *performers* y el espectador entran en el proceso de negociaciones-economía-interacción táctica-transacciones,³² tomándose en cuenta, en todo momento, la evolución temporal/espacial del evento.

Con estas ideas en mente, Preston-Dunlop se enfrenta a Ann Hutchinson, pues en su opinión ésta da prioridad a la partitura de notación, cuando la pregunta fundamental (con respecto a la reposición o el análisis de las obras) debería ser alrededor de su identidad. Para la primera, la identidad de una coreografía incorpora los procesos por los que se la hace, hasta llegar a su forma final. Al considerar que la danza es un arte *performativo* que se presentará más de una vez, Preston-Dunlop se pregunta si existe una identidad fija. Para ella, un trabajo en el repertorio se balancea entre fuerzas que pretenden estabilizarlo y fuerzas que, por su naturaleza, permanecen en constante flujo.³³

En la danza posmoderna el proceso se vuelve parte del producto presentado. Desde 1916 se empezó a cuestionar la perspectiva de la danza como objeto estético, en contraposición con la de la danza como evento.

³¹ *Ibid.*, pp. 32-34.

³² *Ibid.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 198. Hutchinson Guest piensa que su reconstrucción de *L'après-midi d'un faune* se mantiene fiel a Nijinsky porque descifró su notación y fundamentó la información con evidencia contextual. Por el contrario, Preston-Dunlop considera que Hutchinson trata a la danza como un objeto, creyendo que la partitura define su identidad. Cuestiona entonces los procesos de su hacer: la intención cinética y la percepción de la audiencia. ¿Importará esto en una reconstrucción/recreación? Menciona en este sentido que el trabajo de Laban era fluido, abierto: cambiaba a los intérpretes, cambiaba el vestuario, por lo que una reconstrucción de su trabajo debería tratar de mantener esa multiplicidad. Como ejemplo de esa esencia, argumenta que tanto *Faune* como *Sacre* causaron un escándalo en su época y que en la reposición de 1990, de Hutchinson, no hubo nada escandaloso. Asimismo, pone en evidencia que la presentación de una pieza compromete un público y que ese compromiso tiene repercusiones corporalizadas en la forma misma del trabajo. (*Ibid.*, p. 205).

Con este espectro de pensamiento como marco, paso a la descripción de la obra, sin la cual difícilmente podría haber un entendimiento, aunque mínimo, entre el presente escrito y sus lectores.

Descripción (formal) sucinta de *Oraciones*³⁴

El siguiente registro se basa en una presentación de *Oraciones* que tuvo lugar en un foro convencional a la italiana. Su duración aproximada es de 14 minutos. Comienza en oscuro con un texto explícito: una oración a manera de comparsa del movimiento, que sorpresivamente se encadena a otras oraciones para constituir el material sonoro sobre el que se desarrolla la danza. Las oraciones perduran a lo largo de toda la coreografía, la cual termina introduciendo el sonido de percusiones (a veces tocadas en vivo) que acompaña la salida de los *performers* y le da un cierre a la danza.

El texto aural (de sonido) de las oraciones se construye con tres de ellas recitadas sin cortes por los actores: *las siete Potencias africanas, padrenuestro, avemaría* y dos más: *a santa Elena y a santa Marta*, de las que se repiten extractos. Estas plegarias se estructuran con distintas modulaciones, ritmos y tiempos de las voces –femeninas y masculinas–, que juegan entre ellas y *tejen* un ritmo (tiempo) y un ritual (espacio) sobre el cual los intérpretes desarrollan sus acciones.

Los bailarines son cinco, tres mujeres y dos hombres (aunque el número puede variar), ataviados con un vestuario de calle³⁵: ellos, con trajes oscuros,

³⁴ Sabía de antemano que el video no es el formato ideal para analizar una obra, y mucho menos bajo las expectativas anteriormente planteadas. No obstante, no tuve más remedio que basar mi trabajo en esta herramienta. Debo añadir, sin embargo, que tuve la oportunidad de presenciar *Oraciones* con el grupo La Cebra, de José Rivera Moya, en 2005, lo cual me proporcionó una experiencia viva de la atmósfera generada por el momento performático. Con ese montaje, en el que todos los intérpretes eran varones, hubo posibilidad de hacer comparaciones en cuanto a la interpretación, y de constatar una vez más que la obra de Graciela permanece abierta, en flujo constante, y que se actualiza según su presentación.

³⁵ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Madrid, Paidós, 2000, p. 183. Según Claude Lemaire, con frecuencia "el vestuario es una escenografía ambulante, un decorado reducido a la escala humana y que se desplaza con el actor, un 'decorado-vestuario' al decir de la figurinista". El vestuario adquiere importancia dentro del espectáculo, ya que llena y constituye un espacio desde el momento en que beneficia al cuerpo en sus desplazamientos. Se

corbata y zapatos, y ellas, con vestidos de colores café, gris y verde oscuro (el largo de los cuales llega abajo de las rodillas), y medias y zapatos negros. Una de las *performers* porta un paño que cubre su cabeza.³⁶

Al son del texto —que une indiscriminadamente conjuros, tanto para arrancar favores amorosos a los distintos santos como para proteger al que los dice de encantamientos y malas artes—, los actores ejecutan movimientos en su mayoría fuera de todo código técnico dentro del campo de la danza, en una especie de exorcismo plagado de momentos extáticos, casi en trance permanente. Una vez finalizadas las oraciones, irrumpen los tambores, a cuyo ritmo los *performers* ejecutan movimientos propios de las danzas afroantillanas, comunes en los países latinoamericanos con influencia negra.

En términos generales, a cada oración corresponde una escena, con excepción del final, donde éstas se recortan o se combinan. En total contabilizamos veinte de ellas, en las que los ejecutantes van desarrollando evoluciones y movimientos distintos. Algunos de éstos se repiten a lo largo de la obra, constituyendo acciones expresivas constantes con carácter mimético —picar, sacudir, golpetear, limpiar— o de simple acción —sentarse, pararse, caer, girar—, que apoyan la concepción de la obra como un todo.

Existen varios solos ejecutados por dos de las mujeres (en este caso las de mayor experiencia escénica) y uno bailado por un varón. Asimismo, se suceden conglomerados corporales: tríos y cuartetos que a veces se disuelven en un trabajo de parejas, y segmentos en los que se integra todo el conjunto al unísono. En algunos solos interviene el coro, algunas veces como un friso estático, y en otras éste se mueve alrededor de una solista en estado de aparente quietud (pausa activa).

Los cambios entre cada escena son ligados y oportunos, lo que da fluidez a cada una de ellas, así como al total. A su vez, la dinámica interior de cada escena y en los distintos movimientos se modifica constantemente, característica que da a la obra la apariencia de una temporalidad menor de la que

despliega más o menos; puede materializar una época, pero también un ritmo y un modo de desenvolvura; participa en la acción, pegado siempre a la piel del actor, o transportado en un volumen cinético, llevado siempre por los actores cuando no se muda en una crisálida que él mismo abandona y que refleja más o menos la luz, con lo que estructura y da ritmo a los cambios de intensidad luminosa.

³⁶ *Ibid.*, p. 18.

realmente tiene. A pesar de los cambios dinámicos, prevalecen dos tipos de *estados*³⁷ –el rítmico y el de ensoñación–, muy acordes con la atmósfera generada en un ritual. El estado rítmico (P fuerte o ligero, T repentino) y el estado de ensoñación: (S indirecto, F de libre a contenido).³⁸

El manejo del espacio apoya el clima escénico al configurar un área preferencial en el centro del escenario, donde suceden muchas de las acciones dancísticas. La forma circular (propia de ceremonias colectivas, sean de brujería o de ritos de distinta índole), se ve reforzada, asimismo, mediante los trazos de piso, muchos de ellos circulares.

El fraseo es poco estructurado. Se reconoce en él el uso del canon –aunque no empleado de manera convencional–, así como la forma musical



Oraciones, Compañía DanzaHoy, 1980. Coreografía de Graciela Henríquez. AGH.

y dancística conocida como tema y variaciones, donde estas últimas son muy simples. Pareciera más bien que las frases se suceden unas a otras sin desarrollarse completamente, como cuentas en un rosario. En tal caso, lo

³⁷ Según la terminología de Rudolf Laban.

³⁸ Por lo general, los movimientos utilizados por un coreógrafo tienen múltiples y constantes variaciones que involucran tanto la totalidad del cuerpo como detalles específicos de algunas de sus partes. Estas variaciones dan su cualidad al movimiento y nos permiten reconocer *grosso modo* su intencionalidad físico-emotiva. Para fines del presente análisis, se describirán sólo las tendencias más generales (estados) explotadas por Henríquez en su coreografía.

que permite la unidad —como ya se dijo— es la repetición de algunos gestos corporales y la intención de *mimar* (representar a través del cuerpo) algunas palabras del texto que van siendo retomadas por los personajes a lo largo de sus evoluciones. La atmósfera extática es, en cambio, homogénea y uniforme.

La danza es pensamiento, y en este caso las imágenes se suceden formando pequeñas espirales, que al final concluyen en una gran espiral total. Este pensamiento es de movilidad, de vértigo, de persecución, como el texto de las oraciones lo describe. Es también un pensamiento dialéctico, donde los contrarios, en simpleza total, se unen. Esta característica se explota en el uso del cuadro dimensional, principalmente el arriba/abajo, derecha/izquierda, adelante/atrás.

Oraciones utiliza movimientos simples, sin grandes desarrollos. Lo complicado es el montaje. Es la suma de unidades mínimas con múltiples variantes, que produce el reconocimiento/extrañamiento de su tejido, lo cual le confiere interés. El montaje se desenvuelve por el uso alternado de los *performers*, siempre con figuraciones distintas: por entradas y salidas desde distintos lados de la escena y trayectorias dentro del foro que parecen sucederse:

-----»

-----»

-----»

o ir y regresar:

«-----

«-----

«-----

Así también, se suceden las voces, dando la sensación de movilidad perpetua. Dos momentos, casi en sección áurea, explotan la inmovilidad. Tal estrategia permite un respiro y da al espectador la oportunidad de prepararse para la recapitulación de la danza, que hace más patente la sucesión de acciones de manera precipitada hasta terminar con el cierre del rito.

Análisis de Oraciones según la metodología de Preston-Dunlop/Sánchez-Colberg

En coreología, el médium de la danza es un tema de articulación. Así, dicho médium está constituido por un entretejido en el que cada hilo se encuentra en una interrelación con los otros; tejido múltiple y entrelazado que da como resultado la polisemia. Los *strands* (hilos, elementos con los cuales se construye el tejido) son cuatro: el *performer*, el sonido, el espacio y el movimiento, y las posibles interrelaciones entre ellos constituyen los *nexos*. El nexo se concibe como una red de interrelaciones entre las instancias de cada *strand* del médium de la danza, y son particularmente interesantes para el coreógrafo:

a) El *performer*.³⁹ Elemento complejo en el que se empalma la triada *performer/creador/espectador* en un trabajo ideal de coautoría.

b) El movimiento. Incluye movimientos, acción, lenguaje físico, gestos, pasos, técnica.⁴⁰

c) El sonido. Hace referencia al elemento aural, sea música o no. (El *sound score*, *sound track* y el *aural line* o acompañamiento son todos términos usados).

d) El espacio, cualquiera que éste sea: el foro, el estudio, el *dance space*, *venue*, sitio, set. Lo que está en el espacio se asume también dentro de esta categoría, sean objetos, iluminación, pantalla de humo, la escenografía, la utilería o cualquier otro elemento.

Las autoras desarrollan en su propuesta seis relaciones entre los nexos, que abarcan todas las posibilidades de combinación:

³⁹ En otros estudios se ha usado el término *cuerpo* en lugar de *performer*; pero según las autoras el término *cuerpo* sugiere una *fisicalidad* impersonal, cuando los trabajos coreográficos requieren que los bailarines sean personas altamente creativas, individuales y pensantes. Por otro lado, la suprema importancia del *encuerpamiento* favorece el término de *cuerpo* sobre el de *performer*.

⁴⁰ Con anterioridad el movimiento era privilegiado en la danza, pero al percatarse de que éste no puede ser separado del intérprete –el que se mueve–, se ha reconocido la necesidad de registrar dentro de la notación las cualidades estilísticas tanto del bailarín como del movimiento. (Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg, *op. cit.*, p. 40).

La conexión *performer*/movimiento

La conexión *performer*/sonido

La conexión *performer*/espacio

La conexión movimiento/espacio

La conexión movimiento/sonido

La conexión sonido/espacio

También existen los *substrands* para cada caso y sus respectivas combinaciones, que funcionan para destacar cualidades específicas de cada hilo del tejido. Como ejemplo se podría mencionar lo siguiente:

a) *Substrands* y nexos del *performer*. Se refieren a las relaciones (nexos) que se establecen entre ciertas características físico-étnico-sociales y expresivas del *performer* (físico, habilidad técnica, estilo personal, vestuario, peinado, zapatos, grado de reificación, género, edad) con los otros *substrands*.

b) *Substrands* y nexos del sonido. Según las relaciones establecidas, se podría encontrar una dominancia musical o un deseo de visualizar la música, según la intención de la obra.

c) *Substrands* y nexos del movimiento: relaciones del movimiento con los otros *substrands*.

d) *Substrands* y nexos del espacio: relaciones del espacio con los otros *substrands*.

Las relaciones establecidas entre todos estos elementos pueden ser de redundancia (repetición), integración (amalgama), contracontextuales (oposición) o yuxtaposición (adosar, acercar).

Nexos y *substrands* desarrollados en *Oraciones*

Performer-movimiento. El estilo de movimiento es aparentemente "fluido", ya que siempre está presente la contención en alguna parte del cuerpo, lo que le permite al *performer* el control de las acciones ejecutadas. La contención oscila entre moderada y total, contraste interesante que se utiliza a través de toda la danza (reiteración), determinando su estilo. Todos los involucrados se perciben dentro del mismo espíritu, al grado de hacer sentir al espectador un estado *de trance* común. Las mujeres explotan la sensualidad del movimiento, mientras que los varones aprovechan su fuerza y su actitud masculinas, casi violentas, en algunas de sus intervenciones. El movimiento no se apoya en la escenografía ni en la

utilería; tiene importancia en sí mismo y esto da énfasis a los estados de ánimo de los *performers*. La mediación del movimiento pasa a través de las técnicas de danza moderna y contemporánea, así como del uso de gestos extraídos de acciones cotidianas. Hay habilidad física, y el estilo está controlado por el coreógrafo, quien aprovecha las cualidades y calidades de cada intérprete, a los que en algún momento dado les permite improvisar. Se maneja la integración y la redundancia en movimientos que se ejecutan muchas veces al unísono, aunque respetando la individualidad del *performer*. El movimiento sigue ciertas estructuras compositivas establecidas, como el canon (repetición en sucesión) y en frases que siguen la forma tema y variaciones.

1.1. Graciela trabaja con una variedad de estructuras físico-corporales de carácter latinoamericano: bailarines con manejo técnico homogéneo, de gran soltura de cadera y énfasis en los ritmos caribeños. El pelo de las mujeres está recogido, detalle que pone en evidencia la contención, relacionada con la actitud de auto-control y, por lo mismo, de supuesta castidad. Algunas de ellas portan un paño sobre la cabeza en señal de respeto dentro de un recinto sagrado. Su vestimenta, de color oscuro, remeda al de las mujeres que frecuentan las iglesias, conocidas en el mundo católico como *beatas*. Sin embargo, enriqueciendo esta caracterización e involucrando una supuesta contradicción, los vestidos son sensuales: enfatizan las curvas femeninas y, por la amplitud de sus faldas, permiten el libre movimiento de las piernas. Estas faldas móviles dan fluidez a los cuerpos y al espacio, al que modulan: se introducen en él y lo movilizan. Los hombres visten con traje negro, camisa clara y corbata. Al contrario de la vestimenta femenina, los trajes y las camisas no son ceñidos al cuerpo ni resaltan la musculatura de los varones, lo cual les quita sensualidad. Los zapatos, en ambos casos, son flexibles e intentan recrear personajes *reales* sin restar movilidad a los pies, zona importante en esta coreografía. Esta indumentaria, que hace referencia a personajes comunes –*de la calle*–, caracteriza a la llamada *danza contemporánea*, que, en contra de las expresiones de la corriente moderna –uso del pie desnudo y mallas–, buscó una vinculación con situaciones *de la vida real*. Los personajes responden, en cuanto aspectos técnicos y de comportamiento, a los roles tradicionales de *femenino* y *masculino*, aunque lo que prevalece es el sentimiento femenino de añoranza por un hombre y el temor a los encantamientos o hechizos. Los *performers* son adultos jóvenes. Destacan entre ellos los de mayor soltura, brillantemente aprovechados por la coreógrafa. Los movimientos montados

por Graciela exigen una cualidad atlética: son constantes y repentinos los cambios de nivel, las rodadas por el piso, los saltos y las contorsiones. Los intérpretes deben dominar su cuerpo de manera total, ser fuertes física y emocionalmente e imprimir los contrastes dinámicos propios del movimiento.

2. *Performer-sonido*. Esta relación es fundamental en esta danza. Piénsese que en su versión original los *performers* bailaban al tiempo que recitaban las oraciones, situación que ya no sucede en la actualidad. Las voces y los tambores no sólo son el acompañamiento aural, sino lo que marca el ritmo total de la obra. Sonido que deviene el sentido del *performer*: sus movimientos corporales y su expresividad. Éste es un ritmo con modulaciones constantes que somete tanto al *performer* como al espectador a un estado de ensoñación (en el modelo del *effort-shape*) y le permite concentrarse en los acontecimientos frente a sus ojos.⁴¹

3. *Performer-espacio*. El espacio —como ya se dijo— es el común de un foro teatral. Por lo tanto, el espectador espera que se responda a esta codificación, que se cumple de manera puntual: los *performers* se ubican en el espacio, tomando como referencia al espectador, y trabajan de manera prioritaria la perspectiva corporal desde el frente, considerando la mirada externa. Sin embargo, Graciela no exagera esta convención, y a veces los cuerpos adoptan ángulos de visión difíciles o que se considera pueden ofender al espectador al no maquillar las evoluciones corporales. Siguiendo otras convenciones dancísticas, los *performers* no tienen una relación directa con el público y se sujetan al foro, delimitado por sus cortinas y su telón. Sin embargo, el espacio utilizado por los *performers* es reducido, íntimo, acorde a la temática abordada por la coreógrafa. No se fuerza a llenarlo por completo: se concreta a los estrechos márgenes de la iluminación, mientras el resto del espacio permanece casi en la penumbra. Este manejo refuerza la idea de ritual, de recogimiento, de escena contenida y significada por su uso, en este caso el de la oración. Las *piernas* del escenario son utilizadas como apoyo para la evolución estructural de la obra, con entradas y salidas de

⁴¹ Pavis hace referencia a la importancia de la música dentro de un espectáculo escénico y destaca los matices de la voz: "La entonación [...] es una fuente de abundantes informaciones que a menudo superan el marco objetivo y poseen connotaciones individuales y culturales. El tono de la voz es lo que se imputa a la altura. La intensidad caracteriza la potencia o la debilidad de la voz, mientras que el timbre se refiere a una voz clara o apagada, blanca, velada, sorda, profunda, frágil o débil". (Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 143).

los distintos personajes, sin un carácter simbólico añadido. El espacio es limpio: no tiene escenografía alguna; sólo se utiliza un candelabro como utilería (candelabro propio de celebraciones del tipo ritual), con el que se facilita la actitud de acercamiento a un *mundo otro*. Al inicio se abre el telón, y la luz, la voz y el cuerpo entran al unísono para dar inicio a la danza. Al terminar la obra se hace un oscuro y los *performers* responden a los aplausos del público.

4. Movimiento-espacio. El movimiento, circunscrito al espacio reducido ya mencionado, se teje con altibajos e intencionalidad distinta. Es decir: a veces se usan gestos sencillos, repetitivos, concentrados, sin desplazamiento; en otras ocasiones, de manera contrastante, las acciones lanzan el cuerpo en una escapada espacial para restablecer el orden contenido, concentrado y concéntrico. La mediación se da a través de las técnicas de danza moderna y contemporánea, por lo que tiende a su afianzamiento sobre el piso: los cuerpos se arrastran, ruedan, deslizan sus rodillas sobre éste. Se manejan prioritariamente la integración y la redundancia de movimientos y espacio en esta coreografía. El movimiento se estructura por el canon y en frases de movimiento en la forma, tema y variaciones, señalando el espacio con un desplazamiento moderado. El espacio alto casi no se utiliza, pues existen pocas cargadas. La aparente sucesión espaciotemporal parece estructurarse en un no espacio, no tiempo: aquel de una afección interna en repetición constante.

5. Movimiento-sonido. Esta relación se explota de manera magistral. Los movimientos de cadera, de pies y de manos atrapan el sonido, con lo que se logra una forma perfecta, ligada a su función. El picotear, el deslizar, el pisotear, el percutir la cadera hacia ambos lados acompañan y reproducen reiterativamente el sonido. A su vez, la coreógrafa es la creadora del sonido, y los bailarines, sus intérpretes, sus *performers*. Como se señaló antes, en las primeras presentaciones de esta danza las oraciones fueron interpretadas por los bailarines mientras ejecutaban los movimientos, lo cual daba énfasis a este nexo. Actualmente dichas oraciones son grabadas, lo que ha separado la relación sonido-espacio, que anteriormente era más estrecha y apoyaba la idea original de la obra. Existe redundancia rítmica y gestual (se *miman* acciones siguiendo el ritmo con el que se dicen las palabras), así como integración, al unirse la idea rítmica al movimiento.

6. Sonido-espacio. El sonido perfora el espacio no sólo en la escena. Éste seduce al espectador al interpellarlo directamente. Las personas religiosas asocian la oración a su memoria, y sin duda en esta obra se despiertan sentimientos profundos referidos a la propia vinculación con el mundo metafísico. El sonido se relaciona con la iluminación, que al desplegar cuadros de distinta coloración en el piso, desata la idea de encontrarse en el interior de un recinto sagrado. Asimismo, la penumbra refuerza el sentido *privado* de la danza.

Ya que el sonido es un elemento distinguido en esta coreografía, me permitiré hacer una digresión para realizar un simple análisis de los textos discursivos de dos de las oraciones empleadas por la coreógrafa. El primero pertenece a la tradición de la santería; el segundo, a la cristiana, y ambos relacionan la solución formal y la discursiva en la coreografía. La primera oración reza así, a lo largo de cuatro secuencias:

*1. Alegua, Olofi, Orula, Ogún,
Obatla, Ochún, Yemalá, Changó.*

*¡Oh!, siete Potencias que estáis alrededor del Santo entre los santos, Humilde
mente me arrodillo ante vuestro cuadro milagroso,
para implorar vuestra intercesión ante Dios.
¡Padre amoroso que proteges a toda la creación
animada e inanimada!*

*2. Os pido en nombre del sacratísimo dulce nombre de Jesús que acudáis a mi
petición
y me devolváis la paz de espíritu
y la prosperidad material,
jalejando de mi casa y quitando de mi paso
los escollos que son la causa de mis males,
sin que jamás puedan volver a atormentarme!*

*3. Mi corazón me dice que mi petición es justa
y si accedéis a ello añadiréis más gloria al nombre bendito
por los siglos de los siglos de los siglos de nuestro Señor,
de quien hemos recibido la promesa de pedid y se os dará.
Así sea, en el nombre del Padre,*

*así sea, en el nombre del Hijo,
así sea, en el nombre del Espíritu Santo.*

4. *Óyeme, Changó; escúchame, Ochún;
atiéndeme, Yemalá; mírame con buenos ojos, Obatla.
No me desampares, Ogún; séme propicio, Orula;
intercede por mí, Alegua:
concédeme lo que te pido.
¡Por la intercesión de las siete Potencias africanas:
¡Ob!, Santo Cristo de Olofi.*

En las cuatro secuencias hay un sujeto de enunciación único y se encuentran presentes la tercera persona del singular (él) y la tercera persona del plural (ellos). Los verbos son acciones simples: en la primera secuencia, *arrodillar e implorar* (yo); en la segunda, *pedir* (yo), *acudir, devolver, alejar, quitar* (tú), y en la tercera, *decir* (yo), *acceder, añadir, pedir, dar* (tú), *recibir* (él). La última es una súplica desesperada (yo) a las distintas divinidades (tú/ustedes). En el mismo texto es patente la hibridez de los credos. Sin embargo, las Potencias africanas se consideran de menor rango, ya que deben interceder por Cristo. La imagen mental que produce esta oración es la de un yo/tú íntimo. Lo importante sería destacar las acciones que son retomadas por la danza y trabajadas en forma de mimesis de acción y sentimiento.

La segunda es la oración de santa Marta, de origen español y que con pocas variaciones ha sido recuperada en la actualidad:

*Santa Marta,
por el caravanchel que hoy vas a consumir,
yo te pido que él se enamore de mí.
Santa Marta, que en monte entraste,
las fieras bravas espantaste,
con tus cintas las ataste,
con tu hisopo de agua bendita rociaste,
Así, madre mía, te ruego que lo amanes.
¡Amánsalo!
No lo dejes en silla sentar,*

en cama acostar,
que no tenga un solo rato de sosiego
hasta que a mis pies venga a parar.
La santa compañía de Dios me acompañe.
El manto de santa María,
su madre,
me cobije y de peligros me defienda.

Como paréntesis, me parece importante señalar que en la Nueva España existió una literatura marginal –oral o manuscrita– ligada a prácticas y creencias mágicas (la superstición, la curandería y la hechicería), que se daba en la clandestinidad, lejos de la vida cortesana y de los círculos intelectuales. Al igual que en España, tenía una finalidad eminentemente práctica: para “restablecer la salud de un enfermo, tener un buen parto, curar heridas, provocar el amor, etcétera”, y era expresión de las clases marginadas.⁴² La hechicería y la superstición abundaron en la Nueva España, donde se creía que el demonio y la brujería formaban una comparsa bajo dominio de las mujeres. Sin embargo, ninguno de estos delitos fue considerado como *mayor*, y la persecución de la brujería fue casi nula si se compara con la que se dio en Europa.⁴³ La hechicería descrita en *La Celestina* era la que con mayor frecuencia se practicaba en España, y se la consideraba menos peligrosa que la brujería, además de diferente. En un manual para los inquisidores del siglo XVI se indicaba que la hechicería incluía la adivinación, la invocación al demonio, la astrología y la alquimia, y se advertía sobre *nuevas hechicerías*, como la quiromancia, la suerte de los dados, la interpretación de los astros y el uso de pócimas amoratorias para provocar amor en las

⁴² Araceli Campos Moreno, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*, 1a reimp., México, El Colegio de México, 2001, p. 15. El AGN tiene un acervo de oraciones, ensalmos y conjuros mágicos de los siglos XVI al XIX. En el siglo XVII hubo un alto grado de denuncias a la Inquisición: a este periodo pertenece el estudio. La Corona decidió dejar fuera de jurisdicción inquisitorial a los indígenas debido a los excesos cometidos por frailes inquisidores en Yucatán y Oaxaca. El obispado se encargó de ellos y sólo el veinte por ciento quedó bajo la tutela conformada por españoles, mestizos y criollos asiáticos y africanos. (Ibid., p. 19).

⁴³ *Ibid.*, p. 23. La magia y la brujería se persiguieron a partir del siglo XV, y en el siguiente siglo los falsos cristianos y los simpatizantes de Lutero y Calvino fueron los más acosados.

mujeres.⁴⁴ El teólogo Pedro Ciruelo reconoce que existen supersticiones para buenos fines, entre las que incluye a los ensalmos o conjuros, a los que, dice, les son atribuidos propiedades curativas. Aclara, sin embargo, que existen palabras que por designio divino tienen cualidades maravillosas y que son utilizadas por los ministros de la Iglesia. En 1559 se editó en Valladolid el catálogo de los libros prohibidos del inquisidor Valdés, el cual incluye una lista de obras sobre *artes mágicas*, oraciones supersticiosas y fórmulas mágicas que, impresas o manuscritas, fueron prohibidas en la época.⁴⁵ A una hechicera toledana se le recogió *tierra de la Virgen y de san Julián* —que servía para curar las calenturas—, así como un naípe, una bolsita de tafetán y estampas de san Antonio, santa Marta y san Cristóbal, que utilizaba para realizar sus hechizos. En Cuenca, en la biblioteca de fray Jerónimo de san Juan, se encontraron libros de astrología y hasta oraciones supersticiosas, como la de santa Marta.⁴⁶ Para la Inquisición española, las oraciones, los ensalmos y los conjuros eran palabras inútiles y mentiras provocadas por el diablo, cuya efectividad era dudosa.⁴⁷ Los castigos aplicados a la hechicería eran la reconciliación, si se arrepentían de sus actos, y la confiscación de bienes. En los documentos inquisitoriales destaca la hechicería amorosa, en la que se veían involucradas “lo mismo indígenas, mulatas y mestizas que criollas y españolas pobres. Caso particular fue el de una india que declaró que su sobrina, perteneciente a la raza mestiza, le había enseñado el conjuro de santa Marta para someter a su cónyuge a su voluntad, y con el mismo fin le había aconsejado darle de beber a su consorte agua con la que hubiera lavado sus partes nobles”.⁴⁸ Con los conjuros se pretendió hallar tesoros escondidos, librarse de prisiones o convertir a las brujas en botijas. Ni en los manuales, edictos o compendios, ni en los procesos o denuncias los inquisidores establecieron claras diferencias entre los tres tipos de textos (oraciones, ensalmos y conjuros). Las oraciones y los

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27. Mientras que la alquimia y la astrología eran cultivadas por las capas altas de la sociedad española, la hechicería se relacionaba con los estratos bajos. Las mujeres, inmersas en la marginación y la adversidad, acudían a ella para alcanzar lo que por medios naturales y lícitos no podían obtener.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, En el AGN, ramo “Inquisición”, se encuentran dos manuales (abecedarios) que contienen los fallos del Consejo Real y Supremo de la Santa Inquisición y que se utilizaron para perseguir los delitos contra la fe. La magia se clasificaba en tres tipos: astrología judiciaria, brujería y hechicería. (*Ibid.*, p. 30).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

ensalmos aparecían, por lo general, en hojas sueltas manuscritas, mientras que los conjuros, más profanos y peligrosos, se encontraban en las declaraciones orales de las personas que por diversas razones se vieron involucradas en algunas de las prácticas o creencias mágicas.⁴⁹ Al igual que el romance y la canción —asociados a la vida del trabajo—, estos textos estuvieron ligados a prácticas específicas. En las oraciones y los ensalmos el que invoca tiene una actitud sumisa, mientras que los conjuros suelen ser apremiantes, como es el caso de santa Marta, que clama por el regreso del amante. Mientras que en las oraciones y los ensalmos se invoca a divinidades católicas, en los conjuros pueden intervenir seres demoniacos. Así, éstos incluyen la profanación de elementos o divinidades sagrados. Con las oraciones y los ensalmos se busca hacer el bien, mientras que en los conjuros pueden aparecer peticiones para perjudicar al hombre o pedir su sometimiento.⁵⁰ Sin duda, uno de los factores que intervienen en la difusión y arraigo de los textos folclóricos es la tendencia a la repetición, uno de los recursos más usados dentro de la poesía popular. Tratándose de los conjuros, cuando la repetición aparece en las invocaciones o peticiones las características impositivas y coercitivas de estos fragmentos se acentúan de manera significativa. En los ensalmos se presentan fórmulas en las que se nombra a Jesús y que se repiten tres veces consecutivamente.⁵¹ Dadas estas características, es frecuente el uso de paralelismos estructurales:

*pies tenga y no me alcance,
manos tenga y no me empezca [sic],
ojos tenga y no me dibise [sic].*

Y verbales (similicadencia):

*En el Monte Olivo te entraste,
Con la serpiente brava encontraste,
con vuestro hisopo de agua le hechastes [sic],
Con una cinta la ataste,
Y al pueblo la entregastes [sic].*

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

También se emplean recursos de enumeración de elementos y la consonancia.⁵² Las oraciones se recrean y se transforman. La tradición oral las va moldeando de muy diversas formas, y ello facilita su aprehensión y circulación. La migración de las mismas ha permitido su actual pervivencia, que puede ser ejemplificada en el conjuro *Con dos te miro* y con otra registrada en Toledo en el siglo XVI:

*Con dos te miro,
con tres te ato,
la sangre te bebo y el corazón te parto...*

*En México versa exactamente igual.*⁵³

En estos textos, la palabra es sinónimo de poder. No sólo se exteriorizan en ellos necesidades, sino que se pretende conseguir resultados convocando fuerzas ocultas y sobrenaturales.

Es interesante reconocer que la coreógrafa repitió algunas estructuras formales de las plegarias para el uso del movimiento de sus *performes*, así como en las secuencias coreográficas. Éstas, como algunas de las oraciones que utilizó, no son perfectamente cuadradas, y puede advertirse en ellas una mayor libertad. Sin embargo, a través de las repeticiones (rimas) —que en el caso de la coreografía son gestos y movimientos— se logra, como ya se dijo, la unidad.

Consideraciones extraartísticas: negociaciones (conceptuales y formales) entre modernidad y pensamiento crítico contemporáneo

En el momento de componer *Oraciones*, a fines de los años 70, Graciela declaró estar cansada de bailar y de presenciar “danzas solemnes y demasiado formales, además de aburridas”, por lo que emprendió la búsqueda de nuevos caminos que la alejaran del formalismo académico —tanto del ballet como de la danza moderna—, del cual ella misma se declaró presa al inicio de su carrera en coreografías como *Gymnopedias* o *Invencciones*.

⁵² *Ibid.*, p. 42.

⁵³ *Ibid.*, p. 45.

Con inquietud experimental, insistió en su propio proceso artístico, que la llevaría exitosamente al planteamiento de *Mujeres*, la cual, si bien tocaba un tema trascendente, solemne y un tanto trágico, poseía una actualidad y una manera formal de abordarlo que la colocaron en un camino totalmente distinto al del academicismo e incluso al del modernismo dancístico del momento, con lo que sobrepasó muchos de sus planteamientos.

Los resultados de esta búsqueda compositiva no se dieron de la noche a la mañana: pasaron varios años desde las coreografías iniciales de Graciela al lado de Almeida, su inmersión en la danza moderna mexicana y su experimentación con el teatro *jodorowskiano*, el cine y la danza contemporánea. Su interés la condujo entonces a las distintas manifestaciones de la cultura popular, tan menospreciada por artistas y coreógrafos de aquella época, y a exploraciones que se podrían ubicar en las fronteras del modernismo dancístico mexicano. Dicho interés pudo deberse a que lo llevaba inscrito como legado paterno y como antagonismo propio.

En concreto, *Oraciones* muestra su deseo de buscar nuevas modalidades expresivas dentro de la llamada danza contemporánea, al interesarse en temas de la vida cotidiana desde una mirada fresca y desprejuiciada. En esta obra se adentró en el imaginario femenino y su relación práctico-operativa con la metafísica; una visión que no sólo se adentra en la cultura popular sino también en las necesidades afectivas del género.⁵⁴

Para realizar *Oraciones* Graciela coleccionó una serie de estampitas con imágenes de santos, de las que se venden afuera de las iglesias y en cuyo reverso tienen una oración en la que se hace referencia a sus poderes milagrosos. El tema, la forma poética y el ritmo de estas plegarias están directamente emparentados con la tradición oral y la literatura popular de la España medieval. Por haber sido importadas a la Nueva España durante la Colonia y adoptadas como tradición propia, la letra de muchas de ellas pervive en la actualidad.

Con el tiempo, Graciela se fue haciendo de un acervo de estampitas, con las cuales integró un texto sencillo, inspirada en las creencias y comportamientos de quienes "solicitan el favor religioso para resolver sus necesidades tanto materiales como espirituales".

⁵⁴ Lo femenino ha sido un tema al que Graciela Henríquez regresa constantemente.

En *Oraciones* —obra que según su autora “salió sola, sin ningún esfuerzo”—, no existe una narración ni se cuenta una historia. Más bien se retoman en ella imágenes de devoción íntimas, personales, donde el *yo* se vuelve colectivo al inspirarse en “conductas y comportamientos vividos, observados [...] provenientes del imaginario popular, e incluidas en novelas latinoamericanas”.

Esta acentuación del *yo/otro*, característica de la obra de Henríquez correspondiente a este periodo, tiene ya un espíritu antropológico, donde aflora de manera espontánea la condición nómada, de frontera, de su autora. *Oraciones* recupera la memoria y los usos y costumbres de Venezuela y del Caribe desde un territorio distinto. Esta distancia espaciotemporal le permitió un reencuentro afectivo con su pasado y la historia latinoamericana.

Esta obra fue compuesta cuando Henríquez estaba viviendo una época difícil, derivada no solamente del encuentro consigo misma —al transitar por un largo proceso psicoanalítico—, sino del desgaste de su relación de pareja. Se sentía sola y necesitaba un compañero con quien compartir sus experiencias creativas y explayar su libido, su ser *deseante*: “Así como el psicoanálisis te abre al mundo de la creatividad, también te despierta la sensualidad [...] la creatividad es sensualidad, es libido desbordada [...] un cuerpo que está vivo [...] Que se quiere expresar”.

El cuerpo es el que quiere manifestarse, de ahí que desde sus primeras composiciones expresara que al hacer coreografía sentía como si su cuerpo saliera de una concha. Su cuerpo deseante, insinuante y sinuoso es el que se expresa en *Oraciones*. Cuerpo que a través de la palabra —como en las oraciones, como en el psicoanálisis— busca su cura. Cuerpo que siente incomodidad y, somatizado como rasquiña, requiere de picotearse, sacudirse, acariciarse.

Resume Henríquez el motor consciente de su creación: por un lado, “los rezos, los recuerdos; esas memorias, esa necesidad de compañía. Yo me había ido [sola] a Xalapa a montar *Los recuerdos de Juan perdido*, que incluía *Oraciones*”. Por otro, escenas de su niñez, entre ellas la de una mujer orando dentro de su alcoba y que pedía “tener otra vez una noche como aquella”. Imagen que la hizo salir “volada” de la habitación sin entender de forma clara sus sentimientos, que adivinaban el umbral de lo pecaminoso. Ya en su madurez se percataría de que la finalidad de esa plegaria oculta era la de conservar al amante.

Esta atmósfera turbia le recordó a su vez el final de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, en la que la protagonista es descrita rezando: "Con dos lo veo, con tres lo ato, con éste y el Espíritu Santo", y es sorprendida en el preciso momento en que prepara "un sortilegio, una brujería [...] una magia negra".⁵⁵ El contenido de estas experiencias personales la llevó a movimientos sensuales, de añoranza afectiva. En un proceso asociativo conjugó sus



Oraciones, BI. Reposición de Manuel Hiram en los años 80. ARFC del BI.

deseos con estas imágenes. Por casualidad se ligó creativamente con Ismael Fernández, lingüista, quien la ayudó a producir las famosas *Oraciones*:

él puso en la mesa lo que tenía y yo puse en la mesa lo que tenía [...] ese contexto de brujería, que yo empezaba a gozar. Ese submundo que llamamos antropología, que estaba ahí, cerca: tú sales a la esquina, hablas con alguien y lo encuentras. No necesitas ir con los tarahumaras o los tarascos u otomíes [...] está en todas partes. La mamá de Ismael era futurista. Él tenía un compadre al que le leían el tabaco. Eso te va ayudando.

En Venezuela, *Oraciones* (1981) le llegaría al público precisamente por esta unión entre lo sagrado y lo profano. Tras presenciar la obra, invitaban a

⁵⁵ Henríquez comenta que su hija la considera una bruja, y dice: "Yo creo que sí, porque todo lo que quiero me cae, tarde o temprano, en las manos".

Graciela a conocer sus altares, donde encontró hasta a Simón Bolívar colocado entre los santos: "¡Ya lo tenían metido ahí! Es el sincretismo, que es tan apasionante".

El proceso de montaje de *Oraciones* empezó por la parte sonora, ya que las plegarias fueron trabajadas inicialmente como música.⁵⁶ Graciela buscó y organizó las calidades de voz de manera espontánea, sin una técnica especial. Los textos de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, en los que la voz desempeñaba un papel expresivo primordial, le sirvieron de apoyo: "Así como el cuerpo canta, la voz baila". Sin embargo, al darse cuenta de que los bailarines no se sentían cómodos con la experimentación vocal, trabajó sola, escena por escena, voz por voz, hasta que pudo indicarles cómo usar este instrumento: "Tuve muy bonitas voces: Angelina Peláez, la actriz, en Xalapa, y Alfredo Sevilla".

En *Mujeres* había experimentado ya con el uso de la voz; ahora buscaba jugar con la vocalización, el ritmo, la sonoridad, que en *Oraciones* es la base de la tensión dramática. El toque de tambor al final de la obra es clímax musical y consecuencia sorpresiva a la que conducen los ritmos propios de los rezos. La libertad de movimiento empleada hacía suponer el uso de la improvisación, pero Graciela dijo no haber usado estas técnicas hasta que montó *Salomé*, con resultados poco interesantes, "ya que los bailarines no estaban acostumbrados, y era difícil sacarles cosas".⁵⁷

La experiencia del primer montaje fue difícil, pues a algunas de las alumnas del CICO, con el que trabajó en México, tenían prejuicios respecto a la obra. Aclaró, sin embargo, que la gente de su país, al tener raíces africanas, aceptó con buena disposición los ritmos populares y los movimientos de cadera. Al paso de los años, Graciela se ha dado cuenta de que cuando los bailarines son profesionales y han bailado mucho les parece interesante involucrarse en una danza como *Oraciones*.

⁵⁶ En la versión con la que yo trabajé las oraciones están grabadas, pero aun así resultan sorprendentes por su intensidad emotiva, sus cambios de ritmo y el contraste armónico de la combinación de las voces.

⁵⁷ Abundó Henríquez: "Graciela Cervantes era muy buena para eso. Sandra, dentro de sus capacidades —no tenía técnica y no tomaba clase ni nada—, también". El hecho de no haber pasado por las técnicas ortodoxas de la danza les hacía posible estar abiertas a la improvisación.

Esta coreografía se ha remontado en varias ocasiones con grupos distintos, en los que Graciela se integra a veces hasta el final para corregir la puesta en escena y ofrecer a los intérpretes algunas sugerencias que les ayuden a clarificar su idea y adquirir la corporalidad expresiva necesaria:



Oraciones, BI. Reposición de Manuel Hiram con el BI en los años 80. ARFC del BI.

...cada uno de estos pasos tiene un nombre, está bautizado: "Éste es 'el piojito' ", y les enseño cómo se van sacando los piojos de la cabeza; "esto es 'el susto' " (lo muestra). Les voy dando los nombres que les he ido poniendo a los pasos y que los caracterizan. Cada nombre es la imagen de la acción, nombra la acción. Son acciones cotidianas. También hay algo de imaginaria religiosa, de retablo [...] son como personajes que vienen del románico catalán o de El Bosco. Hay también algo de sincretismo plástico: posiciones extraídas de los indios [...] No tuve en cuenta ninguna técnica especial, sino que intenté expresar un movimiento acorde con la musicalidad del texto.

En correspondencia con el espíritu del pensamiento contemporáneo, Graciela habla de *Oraciones* como una obra "abierta" al tiempo y las interpretaciones. Al paso de los años "se independizó de *Los recuerdos de Juan Perdido*", y fue modificada según las nuevas necesidades espaciotemporales: "Cuando se

la monté a DanzaHoy agregué la oración del diablo, que no formaba parte de *Juan Perdido*".

Oraciones se ha bailado en solitario o integrada a *Los recuerdos de Juan Perdido*. Ha sido interpretada sólo por varones con el grupo La Cebra. Las voces han sido grabadas (Xalapa), o ejecutadas en vivo en alguna versión de *Tropicana's*. Esta última escenificación, cansada y muy difícil para los intérpretes, le dio tal fuerza que fue propuesta por el compositor Manuel Enríquez para que se presentara en el II Foro de Música Contemporánea, fuera de los escenarios convencionales: "Él dijo: 'Esto es una maravilla; yo lo quiero en el Museo de Arte Moderno'. Y la gente enloqueció".⁵⁸

Asimismo, el vestuario y la escenografía han sufrido variaciones, ya que "lo quiera uno o no, las cosas cambian". En busca de resaltar la idea de la santería y la cultura yoruba, Graciela utilizó una banca de madera blanca y vestuario del mismo color (función en el Teatro de la Ciudad en la que participaron Lidya y Rosa Romero y Jorge Domínguez). Un buen día, después de una discusión grupal, los hombres fueron ataviados con trajes, considerando que en los pueblos de México y Venezuela "una cierta burguesía, clase-mediera, se pone corbata los domingos para acompañar a la esposa a misa". En *Tropicana's*, comenta Graciela: "Lo que era blanco lo pusimos negro; lo que era negro, de colores. Es que el asunto era muy lúdico, muy juguetero, y todo se estaba cambiando constantemente; era muy performático".

Oraciones es la representación emotiva del deseo de una sola mujer, aunque haya varios *performers* en ella: "Tener un cuerpo masculino al lado; la idea (lacaniana) de *completud* si quieres. Los hombres hacen ahí un papel muy secundario". Debido a esta vivencia de espíritu femenino, los intérpretes (mujeres y hombres) han tenido que reflexionar acerca de la problemática de género. El haber utilizado varones que *encuerpan* el deseo femenino enriqueció la obra de manera inusitada. No obstante, el trabajo con las diferencias corporales provocó que floreciera su formación clásica: "La costumbre del *pas de deux*, de las cargadas, le da riqueza a la composición. Los hombres son cargadores; son casi apoyo".

A pesar de la originalidad de su propuesta, *Oraciones* fue considerada por el medio dancístico de principios de los 80 "una insolencia, una blasfemia,

⁵⁸ Manuscrito en el que Graciela responde a una entrevista para la revista *Joven Danzarina Venezolana*, Venezuela, 2004. (AGH).

acostumbrados, como estamos, a concebir el arte como un producto refinado del espíritu". Graciela insiste en que *Oraciones* no tuvo una intención burlona, y que fue hecha con respeto y amor, a pesar de que algunas personas estimen que hay *zonas sagradas*, intocables: "Todo depende desde dónde se vean las cosas. Esas *Oraciones* se bailaron en un pueblito, en la ciudad de Mérida, en Venezuela, en 1981, y unas monjitas [...] estaban muertas de la risa y me dijeron: '¡Qué gracioso!' "

Graciela, una persona con formación marxista, confiesa que en su interior –"no lo ando gritando"– es inmensamente supersticiosa y creyente: "Mi primera infancia la pasé en procesiones, con velas; el olor a cera lo tengo dentro, porque en donde mis tías vivían –Valencia, donde yo pasaba temporadas– el párroco comía ahí a diario. Vivía ahí prácticamente". Estas contradicciones son las que, en última instancia, de manera consciente o no, surgen en *Oraciones*. Las beatas son quienes piden favores amorosos: "Como las películas de Fellini [...] todos esos personajes llenos de frustraciones, que si pudiéramos ver sus sueños estarían llenos de erotismo. *Oraciones* no es una danza superficial, no va por ahí; el asunto es más serio".

Como un haikú, esta obra presume de economía y condensación. Es una obra redonda, minimalista, no en los aspectos del movimiento sino en cuanto al uso de pocos elementos y la condensación de su acción/significado.

La recepción

La crítica⁵⁹ destacó, en principio, la raigambre latinoamericana de *Oraciones*, acercamiento lógico –concluyó– después de la irrupción de corrientes técnico/dancísticas estadounidenses prevalecientes en aquel momento. Esta asociación disgustó a Henríquez, quien considera que dicho término hace referencia a "un conjunto abigarrado de creencias, costumbres, modos de vida, símbolos", donde todo puede caber, cuando en realidad no existe una identidad

⁵⁹ Ya se ha mencionado que muchos de los críticos que han abordado la danza no eran especialistas en la materia (de hecho, muchos de ellos no eran críticos sino sólo cronistas). Algunos eran críticos musicales o provenían de la plástica, por lo que sus observaciones tendían más bien a analizar la relación entre la danza y la materia que sí dominaban. Considero que no fue hasta fines de los años 70 cuando empezó a contarse con críticos que se fueron especializando en el arte de Terpsícore, y que incluso extendieron sus análisis a las circunstancias políticas e intelectuales del momento.

latinoamericana fija. No obstante, reconoce que las oraciones y algunos movimientos en los que basó su creación pertenecen, indiscutiblemente, a la cultura afroamericana.

En 1982, un crítico venezolano destacó nuevamente la extracción local de *Oraciones* y su capacidad para deleitar al espectador "Es una exuberante porción del Caribe, irreverente y graciosa, consustanciada con la religiosidad popular, retrato bailado de nuestros temores y esperanzas. Simplemente hay que gustarla y regocijarse por el hecho de que América Latina cuente con artistas como Graciela".⁴⁰

En México, Raúl Díaz mencionó que el BI había hecho irreverentes estrenos esa noche, donde Graciela Henríquez había puesto lo suyo "para escándalo de las buenas conciencias católicas". Recomendó no ver *Oraciones*, "so pena de sufrir severo infarto al miocardio, suocardio en este caso", y prosiguió con una sarcástica descripción:

Resulta que la descreída Henríquez (por las muestras quizá hasta comunista), tomó una serie de oraciones de esas que sí realmente reza el pueblo y pueden obtenerse fácilmente por no más de cinco pesos en cualquier mercado sobre ruedas, o sin ruedas; les colocó alguna música e hizo que otros descreídos bailarines las danzaran (Dios los cría y ellos se juntan) [...] En breve obra desfilan invocaciones a San Tadeo, San Caralampio, Santa Elena, San vaya usted a saber cuántos más, pero que constituyen el auténtico y cotidiano Olimpo popular, no importando que muchos de esos santos estén ya oficialmente descontinuados por la Iglesia [...] Oraciones contra el mal de ojo, contra los enemigos, para preservarme de los que me quieran mal, para que vuelva el hombre amado y cese en sus ingratitudes, para que los negocios marchen bien, para... Para lo que a usted se le ocurra y sea menester, puede tener la seguridad de que encontrará la oración adecuada en el patrimonio popular de oraciones, del cual Graciela

⁴⁰ "Estrenos de DanzaHoy ¡Estimulantes!", Clave, Caracas, Venezuela, 6 de junio de 1982. AGH. Se anuncia la V temporada de DanzaHoy en el Teatro Cadafe, con estrenos de Sonia Sanoja, Graciela Henríquez, Carlos Horta y Adriana Urdaneta (su directora). En los créditos de *Oraciones* se hace mención de las voces de Chela Atencio, Jacques Broquet y de la propia coreógrafa, así como del vestuario de Ismael Fernández.

Henríquez no tomó sino unas cuantas que entremezcló con algunas deidades del vudú como Changó y compañía.⁶¹

Patricia Cardona acotó, después de presenciar *Oraciones*, su semejanza con la orientación coreográfica de Flores *Canelo*, aunque con resoluciones distintas, ya que "cada quien tiene un marcado estilo de expresión".⁶² María Elena Matadamas –por su parte– dijo que las *Oraciones* estaban "planteadas de una manera muy íntima y un tanto irónica", y destacó el "abarrocamiento de los cuerpos" en su solución formal.⁶³

Cuando se presentó, durante la celebración del vigésimo quinto aniversario de la CND, en el Teatro Nacional de Venezuela –en la cual cada noche fue dedicada a un invitado en reconocimiento a su colaboración con el desarrollo de la danza venezolana–, se dijo de Graciela: "*Oraciones* forma parte de la historia de la CND. Se estrenó ahí en 1980, se repuso en 1984 y 1997 [...] sus coreografías forman parte de nuestro imaginario latinoamericano".⁶⁴

Conclusiones

Oraciones rompió con normas artísticas de comportamiento, intelectuales e ideológicas: en nuestra cultura occidental, las oraciones no se danzan y mucho menos se presentan en escenarios. La convención dictaba que los temas de la danza moderna debían ser abstracciones profundas, trabajadas de manera solemne y, de ser posible, contener un mensaje moralizante, aunque como toda regla y proceso creativo, ésta fue superada por muchos coreógrafos; tal fue el caso de Martha Graham. Asimismo, que los movimientos se desarrollaran simultáneamente y conforme a la música, siguiendo

⁶¹ Raúl Díaz, "De jaulas, oraciones y acullá (Flores *Canelo* y compañía)", *Figaro*, México, D.F., 28 de abril de 1981. ARFC, BI.

⁶² Patricia Cardona, "Mozart y Pérez Prado en la coreografía de Flores *Canelo*", *Uno más Uno*, México, 5 de mayo de 1981. ARFC, CENIDI-DANZA.

⁶³ María Elena Matadamas, "La falta de una temática en la danza contemporánea es una enfermedad: RFC", s/r. ARFC, BI.

⁶⁴ "De color plateado, CND", programa de mano, Teatro Nacional de Venezuela, 8, 9 y 10 de julio, s/a, función de gala del vigésimo quinto aniversario de la Compañía Nacional de Danza de Venezuela.

las huellas de la partitura. La idea de un texto oral de índole sagrada, que hacía las veces de acompañamiento musical a movimientos sensuales –casi eróticos– y desenfadados, sorprendió.⁶⁵

El que las oraciones se acompañaran de gestos que no hicieran referencia a actos de contrición o búsqueda del perdón, y fueran una súplica sensual para ganar –o no perder– el afecto del ser amado, así como para librarse de la magia negra o la mala fortuna, muestra un uso distinto al de la oración convencional. Y no porque este tipo de favores no se le puedan pedir a un santo –larga tradición dentro de la religión cristiana–, sino por la forma en que se le solicitan, la cual nos remite a la hibridación de culturas en tiempo y espacio.

Esta situación insólita dentro de las convenciones normadas nos lleva a imaginar rituales comunitarios donde la danza y el trance demuestran y ponen a prueba su eficacia simbólica. Rituales reconocidos dentro de la religión cristiana, pero que en el fondo se hunden en comportamientos paganos, mostrando fisuras y huellas de discursos interpuestos. Así, *Oraciones* es una pieza que atrapa al espectador por el clima de tensiones que recrea, por los movimientos que despliega, por la confluencia de elementos dispares que primero captan la atención para, después, cuestionar de qué se trata.

⁶⁵ Al analizar los conceptos del arte bajo la modernidad crítica, salta a la vista su deseo –consciente o no– de “romper la norma”. Desde el Romanticismo, la figura del artista estaba relacionada con una vida plétórica de pasión, que lo arrastraba al desenfreno físico, mental, espiritual... En este comportamiento, inevitablemente, la ruptura de normas y convenciones se volvía un estilo de creación y de vida. Esta actitud pasional ante el vivir caracterizaría al artista de finales del siglo XIX y principios del XX. Desde fines del XIX, algunos filósofos y teóricos ya planteaban la necesidad de *romper los hábitos* y permitir que nuevas experiencias y sensaciones asaltaran tanto al creador como a los espectadores. No obstante, a pesar de que muchos artistas se han esforzado en ello, no resulta una cuestión sencilla. Tal pareciera que este cometido surge de manera espontánea, como resultado de un trabajo de experimentación profundamente comprometido, más que de dar forma a un concepto apriorístico.



Oraciones, Homenaje Retornos. Caracas, 1996. AGH.

Participar en *Oraciones* como simple espectador no impide hacerse cómplice de la acción e integrarse a ella de manera total, en algo semejante a lo que se describe en el campo antropológico como un *estado del sentir*, ese momento de cese de la significación.⁶⁶ Así, a lo largo de la obra se dan momentos semejantes a la llamada fase liminar de un estado de trance que contagia al espectador.⁶⁷ La coreógrafa y los intérpretes debieron de haber atravesado por estados semejantes durante el proceso de montaje para poder recrearlos con tal exactitud en la escena.

No obstante, me parece que la danza se mueve en un momento real de experiencia; momento en el que se hace presente una molestia y se reacciona ante ella. Así, las acciones ordinarias, como picotear, acariciar, sacudir pueden ser reconocidas como sensaciones producto de una percepción que desencadena una emoción, casi como una reacción inmediata. El ritual que establecen tiene una lógica propia que se da por concluida al sonar las percusiones y quizá romper el *estado del sentir* que provocó.

⁶⁶ Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*, México, INHA/ENAH, 2002.

⁶⁷ En ella es patente el uso del espacio indirecto, propio del estado de ensoñación, descrito por Rudolf Laban.

Es importante destacar en esta coreografía el concepto de *communitas* desarrollado por Víctor Turner al estudiar las acciones rituales:⁶⁸ a pesar de que cada uno de los involucrados en el escenario tiene una finalidad específica y personal, los aglutina a todos ellos una fuerza ritual que se logra no sólo por la vinculación entre movimientos y cuerpos, sino también por la energía emocional que los cohesiona. Asimismo, *Oraciones* está construida por un entramado de emociones que apoyan el sentido.⁶⁹ Las emociones determinan los gestos corporales y faciales de los *performers*, quienes se entregan de manera abierta al *dejo expresionista*. La concentración y focalización de todos hacia la acción ritual genera un estado emotivo de fuerte energía, a pesar de que su relación precisa a través de miradas o el tacto es, curiosamente, escasa: pocas veces se miran directamente a los ojos o se tocan con una intención específica.

La kinesfera que más llama la atención en el trabajo de Henríquez es la cercana –aunque también trabaja la media y la lejana–. Lo íntimo amalgama los cuerpos que se pegan; las manos tocan sin ver, sacuden al unísono. Asimismo, los ejecutantes oscilan entre el nivel bajo y el medio: hay muy pocos saltos y ninguna cargada a lo alto. Este apego al suelo es muestra de la importancia de lo terrenal en *Oraciones*: se invoca al cielo pero con los pies firmes en la vida. Los cuerpos no flotan emulando la elevación del espíritu; por el contrario, se arraigan a los deseos cotidianos al demostrar vitalidad sin mistificación alguna.

Esta obra nos enfrenta a nuevas experiencias de percepción y cognitivas. Muestra una perspectiva antropológica de tipo religioso/ritual donde lo pagano encuentra acomodo. En ella se negocian varias paradojas: lo danzado y lo no danzado; lo sagrado y lo profano; lo público y lo privado; el mundo cotidiano y el mundo mágico; el deseo y el pecado... Usa, para ello, un espacio central, alrededor del cual acontecen las acciones principales. Los círculos son trayectorias importantes y se repiten de diversas formas en una retórica de lo concéntrico.

⁶⁸ Ingrid Geist, *op. cit.*

⁶⁹ Sería necesaria una Teoría de las emociones para trabajar este apartado. Laban estableció –como ya se dijo– una relación entre lo emocional y el movimiento, misma que debe desarrollarse de manera más profunda.

El empalme de textos nos abre también a un pensamiento, más que dualista, concerniente a las eternas negociaciones dinámicas a las que nos fuerza la realidad; a la hibridación de géneros, de culturas, de discursos, de memorias, de identidades. *Oraciones* nos recuerda el vudú, la santería u otras ceremonias en las que se amalgaman la religión católica y los ritos paganos y la magia. Al ser su finalidad estética, toma la santería⁷⁰ y la oración como un pretexto para desarrollar una abstracción del comportamiento físico-mágico-religioso. No desarrolla los elementos que estos ritos exigen ni trabaja sobre ellos (las velas, el vestuario blanco, el sacrificio de animales, los aspectos mágicos, los movimientos acostumbrados dentro de estas ceremonias). Su atención está fija en las oraciones y en la intensidad rítmica, aunque en lo que respecta a la narración se podría asentar que el tema es la representación de las relaciones, las ligas (religión proviene del latín *religare*) que cada uno de los personajes establecen con lo sagrado.

El ritual que se establece tiene una lógica propia que se da por realizada al aparecer las percusiones e iniciarse los movimientos propiamente danzados, regreso al mundo profano. Las beatas se retraen después del trance y regresan a su simulacro cotidiano de recato y deseo contenido. Sus cuerpos adoptan esa modalidad: las caderas y el torso se tensan, la cabeza se baja; la mirada no es directa ni extraviada en el éxtasis; los gestos se vuelven pequeños; los contactos, económicos y asépticos, y la contención se apodera de ellos.

Una cualidad más que debe destacarse en esta acertada puesta en escena es que no exagera el sincretismo ni abusa de lo popular; por el contrario, estos elementos se trabajan con discreción y de manera sutil. Graciela realizó un trabajo innovador que partió desde adentro, de la experimentación corporal hacia la forma. El resultado fue una serie de movimientos cargados de expresividad, en ocasiones verdaderos tics que parecen provenir desde un *estado del sentir*.

Sorprende, así, la originalidad del movimiento corporal, desligado en muchos momentos de técnicas reconocibles del entrenamiento dancístico y del encadenamiento del fraseo. Sin embargo, es evidente que alguien que no fuera bailarín no podría ejecutarlos. La invención constante de cada mo-

⁷⁰ La santería, o regla lucumi, se origina en el oeste de África, en los territorios que ocupan actualmente Nigeria y Benin. Es la religión tradicional del pueblo yoruba.

vimiento *traduce* el texto, no sólo en cuanto al significado de sus palabras, sino también en lo que se refiere a su atmósfera emocional, es decir, su carga rítmico/energético/melódica.

En ocasiones los movimientos remedan palabras o algunas sensaciones expresadas en el texto. Graciela, como muchos otros coreógrafos del momento, buscó ampliar la expresión de la danza incorporando elementos teatrales en sus obras. En momentos pareciera que se burla de las letanías —como en el padrenuestro—, pues los movimientos se alejan de la solemnidad y parecen reproducir las onomatopeyas rítmicas en un juego de *mimar* acciones. Ésta es una característica de toda la obra: unas manos van a la boca, como para emitir un grito; un puño toca una puerta; los torsos se agitan, y su intención parece ser no la de anclar el texto sino la de viajar a través de él, como en los sueños, donde, a través de indicios, de huellas, reconstruimos un mundo que nos resulta ajeno.

Con las percusiones aparecen ya algunos gestos convencionales, por lo que se podría decir que lo fundamental de la obra está en *lo no danzado*, lo cual establece —como se expresó anteriormente— una paradoja. La tónica general de la coreografía es interpelar al espectador con el objetivo, consciente o no, de romper sus hábitos, no sólo religiosos, sino también estéticos.

Oraciones, como toda danza, trabaja sobre ideas sintéticas, distinto a la manera en que opera el pensamiento *logocentrista*. Sin embargo, esta danza se halla anclada en el lenguaje, de ahí que las imágenes sean en muchos casos referenciales. En ella la asociación imagen-palabra es más libre, y evoca el significado con actitudes, acciones y gestos.

Fuentes de información

Bibliografía

1928

1930

1932

Ansoleaga, Blanca L., *Los movimientos de la pasión en Nietzsche*, México, UIA, 2000.

Aulestia, Patricia, (coord.), *50 años de danza. Palacio de Bellas Artes*, México, INBA/SEP, 1986.

Campos Moreno, Araceli, *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España. 1600-1630*, 1ª reimp., México, El Colegio de México, 2001.

Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta*, México, UNAM/FONAPAS, (Textos de Danza, núm. 2), 1980.

Delgado Martínez, César (coord.), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, CONACULTA, 2009.

Dussel, Enrique, *Posmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, México, UIA/Golfo Centro (Colección Lupus Inquisidor), 1999.

Fajardo Fajardo, Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas*, México, UIA/ITESO, 2005.

Flores Martínez, Óscar, *Cortes selectos*, México, INBA/CENIDI-DANZA (Serie Investigación y Documentación de la Danza, 2ª época), 1991.

Fullat, Octavi, *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Barcelona, Crítica, 2002.

Geist, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*, México, INHA/ENHA, 2002.

González Torres, Armando, *Las guerras culturales de Octavio Paz*, México, Colibrí, 2002.

Hodgson, John y Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban, An introduction to his work and influence*, Londres, Northcote House, 1995.

Hutchinson, Ann y Claudia Jeschke, *Nijinsky's Faune restored*, Londres, Gordon and Breach Science Publishers, 1991.

International Encyclopedia of Dance, Nueva York, Dance Perspectives Foundation Inc./Oxford University Press, 1998.

Jodorowsky, Alejandro, *El maestro y las magas*, México, Grijalbo, 2006.

- José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, 10ª reimp., México, Planeta, 2003.
- , *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, 3ª reimp., 2ª ed., México, Planeta, 1999.
- , *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*, México, Planeta, 2007.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema mexicano (1940-1996)*, 2ª reimp., México, Fábula/Tusquets Editores, 2003.
- Ocampo, Carlos, *Cuerpos en vilo*, México, CONACULTA (Colección Periodismo Cultural), 2001.
- Paolillo, Carlos, *Una aventura, un hito. Ballet Nacional de Venezuela. 1957-1980*, Caracas, Publicaciones La Danza, A.C., 2004.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos*, España, Paidós, 2000.
- Preston-Dunlop, Valerie y Ana Sánchez-Colberg, *Dance and the performative*, Londres, Verve Publishing, 2002.
- Preston-Dunlop, Valerie, *Looking at dances. A choreological perspective on choreography*, Londres, Verve Publishing, 1998.
- Quevedo, Amalia, *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, Pamplona, EUNSA, 2001.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, España, Alfaguara, 1996.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder [I]. Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, México, CENIDI-DANZA/INBA, 1995.
- , *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*, en el libro digital *Danza y poder I y II*, México, CENIDI-DANZA/INBA/CNART (Biblioteca digital CENIDI-DANZA), 2006.
- Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamín, Una relectura*, México, Paidós, 1999.

Artículos periodísticos, documentos y programas de mano

- Alba, Octavio, "Gran película es *En este pueblo no hay ladrones*. Historia chica con tratamiento grande", s/r, México, 1964. AGH.
- Alcaraz, José Antonio, nota periodística s/t, *Proceso*, México, abril de 1980. AGH.
- , "Radioranzas 42", *El Universal*, México, 1994. AGH.
- , "Tropicana's", *Proceso*, México, 13 de abril de 1980. AGH.
- Alvarenga, Teresa, "Graciela Henríquez, vigente", s/r. AGH.
- , "Por fin una obra de Graciela Henríquez", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 24 de noviembre de 1995. AGH.
- Arrieche, Omar, "Graciela Henríquez o la exaltación de lo cotidiano", *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, 6 de septiembre de 1981. AGH.
- Barrera López, Reyna, "El espíritu de la danza habla", *Uno más Uno*, México, enero de 1990. AGH.
- , "El evento del año en el Chopo", *Uno más Uno*, México, 1991. AGH.
- , "Homenaje a Graciela Henríquez", *Uno más Uno*, México, 29 de diciembre de 1990. AGH.
- , "Lo mejor del 90. III y último", *Uno más Uno*, México, 7 de enero de 1991. AGH.
- Brennan, Juan Arturo, "Versiones coreográficas", *UnomásUno*, México, D. F., 20 de abril de 1979.
- Cabral Magnasco, Horacio, "Rotundo éxito de Ballet Independiente en París", *El Día*, México, 2 de junio de 1975.
- Camacho, Lorena, "Radioranzas 42", *Excelsior*, México, D.F., 24 de septiembre de 1994. AGH.
- Camargo, Angelina, "La solidaridad y el exhibicionismo, la solemnidad y el relajo caracterizan al baile popular ciudadano", *Excelsior*, México, 30 de agosto de 1982. ARFC, BI.
- Cardona, Patricia, "Concluyó Flores *Canelo* en la Sala Miguel Covarrubias", s/r. ARFC, BI.
- , "Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982", *Uno más Uno*, México, 19 de noviembre de 1982.
- , "Ballet Independiente de México recrea la realidad mágica de América Latina", *Uno más Uno*, México, 2 de julio de 1979. AGH.
- , "Con Tropicana's Holiday, Gabriela [sic] Henríquez e Ismael Fernández abren la brecha de un realismo nuevo", *Uno más Uno*, México, 22 de abril de 1980.
- , "Del Cuerpo Mutable al Tropicana's Holiday", *Uno más Uno*, México, 23 de julio de 1983.

- , "El baile popular, una búsqueda de reconocimiento social y una batalla por el desahogo individual: Monsiváis", *Uno más Uno*, México, 1° de septiembre de 1982. ARFC, BI.
- , "El Ballet Independiente de Flores *Canelo* perdió su nombre original, pero no su calidad artística", *Uno más Uno*, México, 24 de mayo de 1980. ARFC, BI.
- , "Graciela Henríquez y Juan Monzón, autenticidad y alegría en la danza", *El Día*, México, 22 de julio de 1976. AGH.
- , "La danza del subdesarrollo, una forma coreográfica que usa Graciela Henríquez, la bailarina Venezolana", *Uno más Uno*, México, D. F., 14 de octubre de 1981, AGH.
- , "La otra escuela", s/r. AGH.
- , "La visita del Teatro de Danza Wuppertal y el Ballet Teatro de Holanda, lo más significativo durante 1980", *Uno más Uno*, México, 1980. AGH.
- , "Mozart y Pérez Prado en la coreografía de Flores *Canelo*", *Uno más Uno*, México, 5 de mayo de 1981. ARFC, CENIDI-DANZA.
- , "Recuerdos de Juan Perdido. Última obra de Graciela Henríquez", *Danza*, México, octubre de 1978. AGH.
- , "Triunfal presentación del Forion Ensamble en el Teatro de Ballet Folclórico de México", *Uno más Uno*, México, noviembre de 1979. AGH.
- , s/r, *El Día*, México, 5 de agosto de 1976. AGH.
- Castillo, Esteban del, "Excelencias profesionales de una pareja", *Revista Mexicana de Cultura*, México, 1976, p. 7. AGH.
- Castillo, Mireles, Ricardo, "Programa disparejo de Raúl Flores, *Canelo*", *Excelsior*, México, 7 julio de 1979. Expediente RFC, CENIDI-DANZA.
- Copia del Acta de Nacimiento de Graciela Henríquez. Lara, Venezuela. AGH.
- Dallal, Alberto, "Otra presentación de Costa Rica", *El Día*, México, 23 de julio de 1982. AGH.
- , "Costumbrismo sin arte", s/r. AGH.
- Delpretti, Eduardo, "Hoy me gusta bailar más que hablar, mi medio de expresión es la danza", s/r, 1976. AGH.
- Díaz, Raúl, "De jaulas, oraciones y acullá (Flores *Canelo* y compañía)", *Figaro*, México, D.F., 28 de abril de 1981. ARFC, BI.
- , "Alentador panorama", *El Día*, México, 8 de julio de 1979. ARFC, BI.
- Urturbees, Dionisia, "El carro de Osiris", s/r. AGH.
- Feo Calcaño, Eduardo, "Amador Bendayan, 'Toribio Aguado'", *Gelatina*, Caracas, Venezuela, 24 de abril de 1959. AGH.
- Flores Martínez, Óscar. "Graciela Henríquez obtuvo el Premio Nacional de Danza venezolano", *El Universal*, México, D.F., 29 de diciembre de 1990. AGH.
- , "Pide al tiempo que vuelva", *El Universal*, México, 25 de septiembre de 1994. AGH.

- Fol Guimerá, Matilde, Graciela Henríquez, invitada especial del Inciba", *El Impulso*, Caracas, Venezuela, s/f. AGH.
- Galán, Natalio, "El ballet venezolano. Intenciones y otras cosas", *Granma*, La Habana, Cuba, abril de 1960. AGH.
- Gálvez, Colomba, "Un minuto con Ballet Independiente", s/r, 1975. ARFC, BI.
- García Ordoño, Juan, "Nuevo Teatro de Danza", *Ovaciones*, México, ca. 1963. AGH.
- Gómez, Adreina, "Graciela Henríquez ofrece su experiencia", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 17 de mayo de 1991. AGH.
- Gorlero, José Enrique, "Flores Canelo y Graciela Henríquez presentaron sus dos últimas coreografías con el Independiente", *El Día*, México, 1º de julio de 1979.
- , "La Compañía de Danza de Flores Canelo abrió los programas en BA", *El Día*, México, 24 de mayo de 1980. ARFC, BI.
- Guerrero Ordaz, José Antonio, "Las mujeres dirigen", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 5 de marzo de 1988.
- Guillermoprieto, Alma., "El hombre y la danza: nace el grupo de RFC", *Proceso*, México, D.F., 26 de marzo de 1979. ARFC, BI.
- Hannot, Thamara, "La música folklórica y la Danza Moderna", Órgano informativo del Instituto Superior de Danza, Caracas, Venezuela, 1983, AGH.
- Haro Villa, Emmanuel, "Radoranzas 42, romance que fue", *Mascarada*, México, D.F., del 26 de septiembre al 2 de octubre, s/a, p. 7. AGH.
- Henríquez, Graciela, manuscrito en el que responde a una entrevista para la revista *Joven Danzarina Venezolana*, Venezuela, 2004. AGH.
- , "Mi experiencia en Tropicana's", mecanograma, s/f, tres páginas. AGH.
- , nota periodística, s/r, Barquisimeto, Venezuela. AGH.
- Hernández, Amelia, "Abucheos en la entrega de premios municipales", s/r, 1982. AGH.
- Hoz, Pedro de la, "De cómo San Miguel puso los pies en tierra", *Cada Domingo*, Cienfuegos, Cuba, 1º de marzo de 1981. ABI.
- Ibarzábal, Connie, "Noche de estrenos", *Danza y Teatro*, año 3, núm. 16, México, D.F., agosto de 1979.
- Lara, Juan de, "Graciela", *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, diciembre de 1971. AGH.
- Leñero, Vicente, "La irresistible ascensión de Arturo Ui", s/r, 1976. AGH.
- León, Socorro de, "Estética y armonía en la Compañía de Danza", s/r, ca. 1981. ARFC, BI.
- Loaiza, Norma, "Danza: coreografías de Henríquez", *La Nación*, San José de Costa Rica, 11 de mayo de 1980. AGH.
- Lynton, Anadel, "Mujeres. Un sorprendente grito para la liberación de la mujer emerge desde México", en Maya Ramos Smith (coord.), *La danza en México. Visiones*

de cinco siglos. *Ensayos históricos y analíticos*, vol. 1, México, Conaculta/INBA/Cenidi-Danza/Escenología, 2002.

———, "Restrena Graciela Henríquez *Las tardes de Salomé*", *Tiempo Libre*, México, D.F., 1987.

M.T., "Dos jóvenes bailarines hablan de nuestro ballet", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 29 de septiembre de 1951. AGH.

Martínez, Amada, "Metáfora del sueño de Bolívar y Vasconcelos", *Correo Escénico*, año 1, 3 de abril de 1990. AGH.

Matadamas Jiménez, María Elena, "La falta de una temática en la Danza Contemporánea es una enfermedad: RFC", s/r, ARFC, BI.

Monasterio, Rubén, "Graciela Henríquez", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 9 de septiembre de 1981.

Ocampo, Carlos, "Henríquez y el pentimento coreográfico", *El Financiero*, México, 6 de diciembre de 1996. AGH.

———, "Henríquez, la memoriosa", *El Financiero*, México, 29 de noviembre de 1996.

———, "Notas sueltas en torno a los dos días de la danza", *Siempre!*, México, 25 de mayo de 1991. AFS.

Ortiz, Norma, "*Las tardes de Salomé*, arquetipos lorquianos", *Tiempo Libre*, México, D.F., s/f. AGH.

Paolillo, Carlos, "El amor sólo es posible en la locura", s/r, Caracas, Venezuela, AGH.

Pérez Borjas, Elías, "El arte de Graciela Henríquez", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 26 de mayo de 1972. AGH.

———, "La libertad de ser Graciela Henríquez", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 23 de agosto de 1981. AGH.

Programa de mano del Primer Foro Internacional de Música Nueva", México, D.F., Cenidim/INBA, del 19 al 30 de abril de 1979. AGH.

Programa de mano del Taller Experimental de Danza Contemporánea, 3 y 4 de octubre de 1980. AFS.

Programa de mano del Tercer Foro Internacional de Música Nueva, INBA, SEP y Cenidim, México, abril de 1981.

Programa *Que siga el son* de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica, presentado en el Teatro Nacional del 11 al 17 de octubre de 1984. AGH.

Ramírez, Luis Enrique, "El verdadero artista no tiene por qué perder espontaneidad", *El Financiero*, México, 18 de diciembre de 1990. AGH.

Rappa, Rosa María, "Graciela Henríquez: sin aires de nostalgia", *La Brújula*, Caracas, Venezuela, noviembre de 1996. AGH.

Rodríguez, Mariveni, "Cuerpo criollo y sueño mexicano", *El Universal*, Caracas, Venezuela, 20 de noviembre de 1996. AGH.

- , "La sociedad contemporánea separó la danza del teatro", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, s/f. AGH.
- Ruiz, Luis Bruno, "Éxitos de Graciela Henríquez", s/r. AGH.
- , "Graciela Henríquez y los sueños, nueva coreografía", *Excelsior*, México, 20 de diciembre de 1970.
- , "Mayor entusiasmo en el Segundo Festival de Danza de SLP", *Excelsior*, México, 17 de julio de 1982.
- , "Proyecto bolivariano de José Vasconcelos", *Excelsior*, México, 26 de febrero de 1989. AGH.
- , "Raúl Flores, Canelo estrenará *De jaulas y mariposas*", *Excelsior*, México, 25 de abril de 1981. Expediente RFC, CENIDI-DANZA.
- Shroeder, Humberto, "Una gran gama de sentimientos representados a través del ballet", *El Universal*, México, 19 de noviembre de 1974. Expediente BI, CENIDI-DANZA.
- Solano, Andrea, "La era del *performance*", *Tiempos del Mundo. Arte y Cultura*, San José de Costa Rica, 30 de septiembre de 2004. AGH.
- Velázquez, Carolina, "Ahora, la danza se encuentra al servicio de la palabra", *El Financiero*, México, 22 de enero de 1990. AGH.

Artículos sin referencia de autor

- "Ballet de Juan Tena, en el Calderón", s/r. AGH.
- "Cine Mundial", nota suelta, s/r, que anuncia la presentación de Graciela y Grishka Holguín en el Teatro Alberto de la Paz y Mateos con las obras *Invencciones* y *Mujeres*. AGH.
- "Compañía de danza de Raúl Flores, *Canelo*", s/r, La Habana, Cuba, 1981. AGH.
- "Con *forion ensamble* se clausuró el I Foro Internacional de Música Nueva", s/r, 1979.
- "Concluyó Raúl Flores, *Canelo* en la Sala Miguel Covarrubias", s/r. AGH.
- "Cristina Gallegos, ganadora del Premio Nacional de Danza", Órgano Informativo de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, vol. V, núm. 12, 3 de diciembre de 1980.
- "Dance, Art, Drama, to be offered at Centre Founded by Miss Dennis", *The Berkshire Eagle*, Pittsfield, Estados Unidos, 16 de junio de 1959. AGH.
- "Danza Contemporánea de Graciela Henríquez en el auditorium del Hospital", s/r, 5 de agosto de 1981. AGH.
- "De color plateado, CND", programa de mano, Teatro Nacional de Venezuela, 8, 9 y 10 de julio, s/a, función de gala del vigésimo quinto aniversario de la Compañía Nacional de Danza de Venezuela.

- "Ecos de sociedad", *El Impulso*, Barquisimeto, Venezuela, 3 de julio de 1954. AGH.
- "Estrenos de DanzaHoy ¡Estimulantes!", *Clave*, Caracas, Venezuela, 6 de junio de 1982. AGH.
- "Graciela Henríquez", *s/r*, ca. 1968. AGH.
- "Graciela Henríquez bailará en Venecia", *s/r*, Caracas, Venezuela, 21 de julio de 1956. AGH.
- "Graciela Henríquez danza en Dauville", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 1955. AGH.
- "Graciela Henríquez o la búsqueda de la expresividad", *El Día*, México, 1980. AGH.
- "Graciela Henríquez, miembro de la Academia de Bellas Artes", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 4 de mayo de 1977. AGH.
- "Gran triunfo de Guillermina Grootenber [sic]. Temas de ballet", *s/f*, ca. 1974-1976. Expediente HG, CENIDI-DANZA.
- "Graziella [sic] Henríquez debuta hoy como primera bailarina en Florencia (la entrevista imaginaria)", *s/r*, Caracas, Venezuela, 29 de junio de 1956. AGH.
- Hoja suelta sin referencia, *Siempre!*, México, *s/f*. AGH.
- "Le Ballet Indépéndant du Mexique", *Le Monde*, Francia, 30 de mayo de 1975. AGH.
- "Memoria del Segundo Premio Nacional de la Danza", México, D.F., UAM/Fonapas, *s/f*.
- "¡París, oh la la!", *Siempre!*, México, 1975, "La Vida Airada". Expediente HG, CENIDI-DANZA.
- "Presentación en la UAM de los finalistas del III Premio Nacional de Danza", Órgano informativo de la Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., 1983.
- "Próximo recital de Juan Tena", *s/r*. AGH.
- "Recital de danza, piano y violín", *s/r*, 6 de agosto de 1976. AGH.
- "Soirée de Ballet de Juan Tena", mecanograma, Zofingen, Suiza, 11 de septiembre de 1957. AGH.
- "Taller de danza en el antiguo Colegio de San Ildefonso", *Novedades*, México, enero de 1989. AGH.
- "Tres eventos recientes", *El Día*, México, 1º de octubre de 1980. AGH.

Páginas web

"Danza clásica: nomenclatura y metodología", en www.analitica.com/va/arte/actualidad/9172382.asp

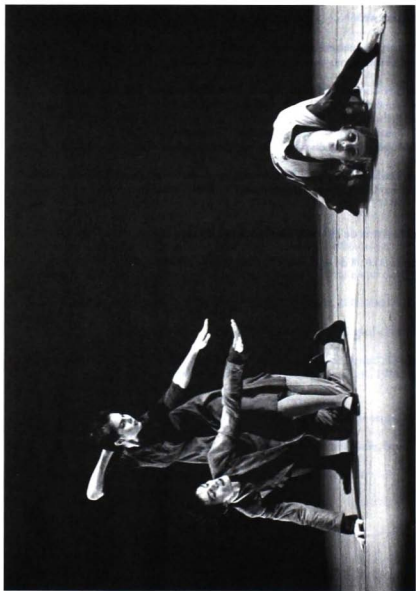
"Falleció Vicente Nebreda: director del Ballet Nacional de Caracas", en www.analitica.com/va/arte/actualidad/3791279.asp

"The postmodern", "Postmodernism", "Posmodernity" en www.georgetown.edu/faculty/Irving/theory/pomo.htm

Wilt, David, *Alberto Isaac, Film Director*, en www.wam.umd.edu/%7Edwilt/isaac.htm
"Alberto Issac". www.wam.umd.edu/%EDwilt/issac.htm

Entrevistas de la autora a Graciela Henríquez

México, D.F., 8 de septiembre de 2002 y 18 de julio de 2005.



Orcowser, Danza Hoy 1980

Tabla de análisis coreográfico de la obra *Oraciones*

Base sonora y danzas

1. Extractos de la oración a santa Elena. Se alternan las voces: primero, dos femininas, y después, una masculina. Ritmo e intensidad medios. Las letras A y B se refieren a las distintas voces que participan; AM, a la acción mimética.

(A) Justo amancebo amancebo,
así como amancebo al mancebo,
quiero que me amances a Pablo Carrillo.

(B) No lo dejes en silla sentar, ni en cama acostar, ni con mujer.
Que no tenga ni un solo rato de tranquilidad.
¡Lucifer! (Acción mimética AM)

(AB) Así como conduciste [sic] a las cuatro mil almas que van al infierno,
así quiero que me conduzcas a Pablo Carrillo. (AM)

(AB) No lo dejes tranquilo.

Si está dormido, su almohada llénala de abrojos, y su cama, de piedras.

No lo dejes tranquilo. (AM)

(AB) Con la cola del diablo, que es la más larga que hay,
quiero que me ates a Pablo Carrillo,
hasta que esté unido a mí por completo.

(AB) Todo esto te lo pagaré con rezar las tres veces
a las doce de la noche y a las doce del día

Danza 1: Cinco bailarines: dos hombres (h) y tres mujeres (m). Es una danza de solista femenina (A) y coro. La danza parte de un rombo-círculo compuesto por dos hombres y dos mujeres; en su parte central se encuentra la solista, y se rompe al caer al piso los cuatro. Los desplazamientos son pocos, y al final salen todos por el lado izquierdo (visión desde el espectador); sólo queda una m (B) en el foro para la siguiente danza. La solista (A) conduce la primera danza y mima el grito de Lucifer; otras mimesis corporales son la que forman los hombres cuando se desplazan por el piso sentados, como remando (conduciendo), y cuando entre los dos adoptan la forma de la cama en la que se acuesta la solista. Las otras dos mujeres acompañan el cortejo relacionándose con la solista (acostada) y entre ellas. Estas mujeres sacuden los codos y

se miran y miran a la solista de forma nerviosa. Se trabaja la formación de bloques con los cuerpos, que se unen para integrar formas miméticas de animales, acciones u objetos. Se integran parejas donde los hombres son sostén, y las mujeres, coro-comentario (recursos repetidos a lo largo de la obra).

Diseño espacial	Trazos	Niveles y planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relaciones
Conjunto simétrico y central al inicio. Solista mujer al centro del círculo que se forma con los otros bailarines. Se rompe el diseño al caer el coro.	Desplazamientos en líneas rectas hacia la izq. del espectador, siempre en relación con la solista.	Hay cambios de nivel: medio y bajo y cambios de plano: del vertical al horizontal.	Lejana, media y cercana.	Torsiones de torso y brazos a lo alto, que ondulan con contrastes de T y F; ondulación de cadera (suave). Se mima grito con manos en la boca: ¡Lucifer! Acostarse sobre los h de espalda y de frente. Montarse sobre ellos.	Estado de presencia: S directo, p fuerte. Hay ciertos acentos con los brazos (sacudir: p ligero T repentino).	Pequeño canon con variación. A, B, A', C.	A través de la espalda y las caderas al acostarse la m sobre los 2 h y de miradas entre conjunto y protagonista.
Hombres: Simétrico y central al inicio. Después se desplazan a la izquierda del espectador.	Desplazamiento en líneas rectas hacia la izq. del espectador, siempre en relación con la solista.	Cambios de nivel: medio a bajo. Cambio de plano del vertical al horizontal.	Media a lejana. Movimiento circular hacia delante con los brazos imitando la acción de remar.	Gateo y uso de cambios de apoyo. Se mima el movimiento de conducir (remando) y de convertirse en cama.	Estado rítmico: p fuerte, T repentino, al inicio. Al deslizarse por el piso: p fuerte, T sostenido.	A, B, C, C'.	A través de la mirada con la protagonista.
Mujeres: Simétrico, central al inicio; mujeres a la derecha del espectador.	Desplazamiento en líneas rectas hacia la izq. del espectador, junto con el bloque de los hombres y la solista.	Cambio de nivel: medio a bajo.	Cercana.	Vibraciones en diferentes partes del cuerpo; sacuden codos. Asimetría alternada entre las direcciones arriba/debajo de los movimientos de h y m.	Estado rítmico: p fuerte, T repentino, al inicio. Sacudir: p ligero, T repentino.	A, B, C, B', D	A través de la mirada con la protagonista y entre ellas.

II. Oración a las siete Potencias africanas. Una sola voz femenina. La voz sufre contrastes de volumen, ritmo e intensidad y va aumentando al final de la oración.

(A) Alegua, Olofi, Orula Ogún, Obatla, Ochún, Yemalá, Changó.
¡Oh!, siete Potencias que estáis alrededor del santo entre los santos,
humildemente me arrodillo ante vuestro cuadro milagroso
para implorar vuestra intercesión ante Dios. (AM)

Padre amoroso que proteges a toda la creación animada e inanimada,
os pido en nombre del sacratísimo dulce nombre de Jesús
que acudáis a mi petición y me devolváis la paz de espíritu y la prosperidad material,
alejando de mi casa y quitando de mi paso los escollos que son la causa de mis males,
sin que jamás puedan volver a atormentarme. (AM)

Mi corazón me dice que mi petición es justa y si accedéis a ello
añadiréis más gloria al nombre bendito

por los siglos de los siglos de nuestro señor,
de quien hemos recibido la promesa de *pedid y se os dará*.

Así sea en el nombre del Padre, así sea en el nombre del Hijo,
así sea en el nombre del Espíritu Santo.

Oyéme, Changó; escúchame, Ochún; atiéndeme, Yemalá; mirame con buenos ojos, Obatla.
No me desapares, Ogún; séme propicio, Orula;
intercede por mí, Alegua; concédeme lo que te pido. (Se lanza el cuerpo a la búsqueda).

Por la intercesión de las siete Potencias africanas:

¡Oh!, Santo Cristo de Olofi.

Danza II: Es una danza solista B (con pañoleta), de gran exigencia física e intensidad emotiva, donde domina la pasión. Se imitan actitudes de desesperación, súplica, búsqueda y obsesión corporal. La iluminación es central, con un cenital apoyado por otras dos luminarias.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
<p>Posición central con pequeños desplazamientos circulares y los que de manera natural se desprenden de cada desarrollo del movimiento, por ejemplo, cuando se rueda sobre el piso sin dirección.</p>	<p>Oscila entre círculos regulares / irregulares; pequeños trayectos rectos hacia la izquierda y la derecha, para quedar al centro al final, en espera del coro.</p>	<p>Predominio del nivel bajo: posición sedente, rotadas por el piso, hincadas, rotación del cuerpo sobre las cuatro extremidades. Nivel medio al levantarse. Hay uso de la alternancia de planos vertical, horizontal, sagital.</p>	<p>Cercana, media y lejana.</p>	<p>Tocar cabeza con ambas manos (desesperación y súplica); sentarse con pierna arriba; hincarse, deslizar sobre las caderas; vibración de extremidades; marcha, medio círculo sobre el estómago; sacudir algo del cuerpo; rodadas; círculo de brazos, vueltas arriba abajo, golpeando el piso, torsión con balanceos; piernas arriba apoyada con los hombros o sentada; círculos con brazos y piernas. Imita súplica y obsesión. Contraste entre movimientos alargados y cortados.</p>	<p><i>Passion Drive</i>: F contenido T sostenido a repentino, P fuerte a sostenido. Al sacudir: P ligero, T repentino, S indirecto.</p>	<p>A, B, C, D, E, F, G, H, E', D'. Pose final.</p>	<p>Se establece una relación con el más allá a través de la súplica y la imploración. El estado anímico es de desesperación obsesiva, que lleva a la sensación de sentirse invadida y al deseo de sacudirse ese malestar.</p>

(ABC) Padre nuestro que estás en los cielos,
santificado sea tu nombre.

Vénganos tu reino.

Hágase, Señor, tu voluntad,
así en la tierra
como en el cielo.

El pan nuestro

de cada día dánoslo hoy,

y perdona nuestras deudas, así como nosotros
perdonamos a nuestros deudores.

Y no nos dejes

caer en tentación,

mas líbranos, Señor,

de todo mal.

Amén.

Danza III: Cinco bailarines. Danza eminentemente rítmica donde la solista de la danza anterior queda en el piso (casi inmóvil) y el resto de los bailarines se acerca a ella desde el lado izquierdo para formar un círculo a su alrededor. La forma es un canon donde se suceden vueltas y avances que se detienen acentuándose mediante golpes de manos en las piernas en segunda posición. Los acentos coinciden con los de las plegarias. La acción propiciatoria del coro no distingue sexos: trabajan por igual. Los contrastes son entre los movimientos del coro y la inmovilidad preñada de afección de la solista. No hay mimesis de acciones, pero sí del ritmo y *tempo* de la base del sonido.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Se va formando un rombo-círculo conforme entra el coro.	Trayectorias rectas de entrada hacia la derecha, circular en evolución de la danza y trayectoria recta de salida a la izquierda de una m.	Medio. Todos de pie, menos la mujer del centro, que está en nivel bajo.	Lejana a cercana.	Movimientos circulares en cuerpo (brazos y cabeza). Vueltas con brazos arriba (redundante con el trazo). <i>Pas de bowrré</i> ; brazos que golpean las piernas, las cuales se encuentran en segunda posición. Cabezas, acentos al unísono.	Predomina estado rítmico: P ligero a fuerte, T repentino con acentos. La bailarina del centro está en pausa activa, y al final se une al desplazamiento con P fuerte y T repentino. Acentuación de los movimientos, de la voz y de la acción al final.	Canon con variaciones; unísono al final. Es una danza de composición formal. Pose final.	No hay relaciones precisas; es un trabajo interiorizado.

IV. Repetición de fragmentos de la oración a santa Elena. Se alternan las voces, con lo que se producen cambios de ritmo y cadencias. Una voz inicia y otra toma su lugar en un montaje sucesivo que le da movilidad al texto. Los movimientos coinciden con los acentos de las voces.

<p>(B) Gloriosa santa Elena. Gloriosa santa Elena. (A) Gloriosa santa Elena, hija de la reina de Jerusalén. (A) A Jerusalén fuiste, tres clavos trajiste, uno trajiste, lo consagraste, y el marte a la mar lo echaste. Y el otro se lo diste a tu hermano Cipriano (A) para que venciera guerra y batalla, (B) y ése que te queda en tus benditas manos, no te lo pido dado sino prestado (AB) para enterrárselo en los sentidos a Pablo Carrillo, para que no me olvide, para enterrárselo en la frente a Pablo Carrillo.</p>	<p>para que me tenga presentes; para enterrárselo en el corazón. (Giros acentuados. Direcciones arriba/abajo). (B) San Caralampio, ¡Tráemelo! (A) Elena, el clavo que te pido es para que me tenga presente y enterrárselo en el pensamiento. ¡Que venga! (B) No me lo dejes parar, ni en silla sentar, ni con mujer alguna conversar. Que como perro rabioso vuelva a buscar Santa Varón. (AM) (A) Esto te lo pido, santa Elena, para que nunca me olvide por otra mujer. (B) Jesús nazareno, ¡tráemelo!</p>	<p>(A) Santa Bárbara, que Pablo Carrillo no me olvide. (B) San Antonio, que me cumpla lo que me ha ofrecido. (A) San Juan Bautista, santo antes de haber nacido, ¡Que me cumpla! Por la Santa Camisa que te pusieron hoy. (A) San Miguel ¡Pisalo! Elena, conmueve el corazón con esa varita que tienes. Milagrosa santa Elena, ¡tráemelo!</p>
---	---	---

Danza IV: Cuatro bailarines; al final quedan dos mujeres. Danza que alterna acciones conjuntas con personales. Principio lento con brazos arriba. Mimesis corporal de una especie de guerrero y de un perro rabioso que persigue y alcanza el piso a su víctima. Es una danza movida, que repite vueltas arriba con acentos abajo (ya presentados) e introduce pequeños saltos y gateo. Hay contrastes en el uso del espacio: direcciones: derecha/izquierda, arriba/abajo. Dos hombres salen por el lado derecho, y quedan las dos mujeres que ejecutan movimientos rítmicos de pelvis (arriba/abajo), apoyadas con manos y pies en el piso; luego, en la misma posición, piernas alternando y cruzando a su lado contrario.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, plano	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Rombo irregular, asimetría. Hay intención hacia arriba al inicio (brazos) y a la diagonal del lado derecho en los desplazamientos.	Trayectoria sin rumbo, errática. Algunas rectas hacia la izquierda. Trayectoria recta final de salida de 2 h (derecha) y después de 1 m hacia el mismo lado.	Contrastes de niveles: medio, bajo y alto. Hombres inician en nivel bajo y luego se unen al medio.	Cercana y lejana.	Vueltas (A/A), cambios de apoyo, saltos y desplazamientos (gateo). Se mima el perro rabioso y una especie de guerrero (m) montado sobre un animal cuadrúpedo (h) que deambula entre sus compañeros asediando golpes (acuchillar).	Primera parte: establecido estable: P fuerte S directo. La dinámica fluctúa mucho. Acentos de voz y acción (dirección de brazos), acentos en vueltas.	Se repiten giros del solo anterior y se introduce el movimiento de la siguiente danza. A, B, (t), C, (t), D, E, F, G, H, I. Conglomerado de cuatro que se separa en parejas. Pose final.	No hay relación de mirada entre los ejecutantes. Relación de cuerpos al montarse unos sobre otros, de pecho-espalda, piernas-espalda.

Danza V: Solo de mujer (A) en el que al final se une otra (B). Danza de desplazamientos y de ritmo contundente.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central que se desplaza a la derecha del espectador.	Círculos erráticos.	Medio.	Cercana, media y lejana.	Movimiento ondulatorio de caderas con acentos precisos. Golpear el piso con las piernas. Caminata guiada desde la pelvis y brazos arriba de la segunda posición (caminata de transición). Círculo de pierna, con desplazamiento. Acciones de sacudir, picar.	Estado rítmico: P fuerte y T repentino. Motivación de pasión: P. T. F. Acentos redundantes.	A, B, C, (t), A', D.	Pasional.

VI. Oración a santa María. Ejecutada por dos voces femeninas.

(AB) Dios te salve, María.

Llena eres de gracia.

El Señor es contigo.

Bendita tú seas

entre todas las mujeres,

y bendito sea el fruto

de tu vientre,

Jesús.

Santa María

madre de Dios,

ruega por nosotros los pecadores

ahora y en la hora de nuestra muerte.

Amén.

Danza VI: Dos mujeres (A y B), a las que se unen dos hombres al final. La danza mima el ritmo con todo el cuerpo. La sensación es de presencia.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Desplazamiento desde el lado derecho para acercarse a la posición central.	Trayectorias circulares y rectas. Trayectoria recta de entrada desde la derecha de 2 h, salida de (A).	Medio.	Cercana, media y lejana.	<i>Pas de bourrée</i> , giros, caminata de transición. <i>Golpear el piso con las piernas</i> . Se miman acentos y ritmo.	Estado rítmico: P ligero, T repentino. <i>Action Drive</i> . S directo, T repentino y P fuerte.	Unisono en espejo con trayectoria circular.	Relación entre ellas desde el inicio. Frente a frente (espejo).

<p>(B) San Miguel Arcángel, como tú eres el encargado de todos los trabajos en el mundo entero, te envío, te imploro, en esta solemne hora y día, y prendo esta vela al revés para que vires cuanta lámpara, cirio, trabajo, enviación o sortilegio venga en contra mía, y se revoque en el cuerpo [trabajo de manos sobre el cuerpo] sentidos y materia de mi enemigo, y venga todo a mi favor.</p> <p>Que sufra como sufrió Jesús en el árbol de la cruz: amarguras, tormentos, tropezones, patadas y bofetadas, como las que él sufrió. [Se mima lo descrito].</p> <p>Que se vea negado de su principal y de toda la humanidad, como negado se vio él de san Pedro.</p>	<p>Que se vea en el mundo del cautiverio y la desolación, sin amparo y sin abrigo. [Se mima desamparo].</p> <p>Que las tres caídas que dio Jesús sean las que él dé [se miman las caídas con tres pequeños saltos] y la última la dé en la puerta de mi casa [se mima la acción de tocar la puerta] pidiéndome perdón por la falta cometida.</p> <p>Siendo testigo de mi petición: el influjo de los astros y el estrellado firmamento. Amén.</p>
--	---

Danza VII: Cuatro bailarines: una solista (B) y el resto conforman un friso hincado sin movimiento. Hay trabajo expresivo sobre extremidades superiores, saltos y desplazamiento en círculo del cuerpo sobre el estómago.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Ocupan la zona central. La solista se mueve y el grupo permanece hincado sobre una línea horizontal, gesticulando e inclinándose ocasionalmente el torso hacia adelante. La solista sale por el extremo izquierdo.	Trayectoria circular y trayectoria recta de salida hacia la izquierda.	Predominan nivel bajo y medio. Saltos ocasionales que crean contraste. Planos vertical y horizontal.	Cercana la mayor parte del tiempo.	Sacudir, picar, saltos, giros, golpes de pierna. Se miman las caídas de Jesús y los golpes en la puerta. Círculo sobre el estómago como eje. Las piernas pegan unas contra otras. Caer.	Solista: <i>Acción Drive</i> . P fuerte al <i>plié</i> , T sostenido, S directo, F contenido. Al picotear, P ligero, T repentino. Al saltar de rebote, P ligero y F contenido y salida en T sostenido. Coro: en encantamientos, P fuerte, S directo y F contenido.	A, B, C, (0), E, F.	No hay relación entre los bailarines.

VIII. Santísimo Justo Juez. Cambio de ritmo, *tempo* de la voz masculina a la que se unen las otras después. Hay dulzura al inicio; al final cambia sus características para dar la sensación de miedo.

(C) Santísimo Justo Juez,
Santísimo Justo Juez,
hijo de santa María

que mi cuerpo no se asombre
ni mi sangre sea vertida.

Que donde quiera que vaya y venga
[las manos de mi señor Jesucristo
delante las tenga; [manos delante]
las de mi señor san Andrés,
antes y después; [manos delante]
las de mi señor san Blas,
delante y detrás, [manos detrás]
las de la Virgen María;
de noche y de día.

Que mis enemigos salgan
con ojos, y no me vean;
con armas, y no me hieran;
con justicia, y no me prendan. (AM)

Danza VIII: Cuatro bailarines. Uno de ellos, solista, y a la mitad se une el trío al unísono. Al final de la danza se destaca nuevamente al solista. El ritmo es más lento que en la escena anterior. Es una danza de miedo a lo's otro/s, y es la única en la que se usa un elemento de utilería: una vela que se deja en el piso para ser recogida al final. La iluminación con la vela favorece aún más el ambiente espectral.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
El grupo anterior se mantiene en su posición. Centralidad.	Trayectoria recta de entrada de h del lado izquierdo. Trayectoria recta de salida con vueltas a la izquierda del solista.	Alto, medio y bajo.	Intermedia y lejana. Esta última corresponde al movimiento circular, de atrás hacia adelante, del brazo del solista desde su hombro.	Salto. Círculo del brazo desde el hombro. Vueltas, sacudidas de manos que terminan con acentos al cwna parte del cuerpo (adelante/atrás). Las vueltas al unísono son la constante. Hay caminata de transición.	Deslizar: S directo P ligero y T sostenido. Acentos con manos y cuerpo. Estado estable: M fuerte, S indirecto.	Solista: A, B, A, B. Grupo: pausa activa, B, A'. Pose final.	No hay relación entre los bailarines.

IX. Fragmento de oración. Varias voces alternadas y al unísono.

<p>(ABC) Que con el paño con que mi señor Jesucristo fue envuelto, sea mi cuerpo cubierto para que no sea herido ni a la vergüenza de la cárcel expuesto.</p> <p>(B) Los tres clavos y la santa cruz vayan delante de mí. (AM)</p> <p>(A) Jesucristo murió en ella, (AB) respondan y hablen por mí, y ablanden los corazones de los que vienen en contra mía. Amén.</p>	<p>(A) ¡Oh!, glorioso san Alejo mío, tú que tienes el poder de alejar todo lo malo que rodea a los escogidos del Señor, yo te pido que alejes de mí a mis enemigos:</p> <p>¡Alejame de Satanás!, ¡alejame del mentiroso y del hechicero!, así como también del pecado.</p> <p>(ABC) Y por último: Aleja al que viniera a mí para hacerme daño. Porque tan lejos de los malos que jamás me vean.</p>
---	---

Danza IX: Dos mujeres y un hombre; al final entra otra mujer. Cambia un elemento femenino, que al final vuelve a cambiar para quedar sola para la siguiente danza. Uso de conglomerado apretado conformado por tres bailarines: un hombre entre dos mujeres que se acarician. La sensación es pasional; olvido del espacio. Imágenes corporales de Cristo en la cruz. Uso de las vueltas —empleadas anteriormente— con una dinámica distinta. Salen dos hacia la izquierda y queda una mujer para la siguiente danza.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Tríos que cambian su diseño: m-h-m.	Trayectoria errática y a veces trazos rectos de izquierda, derecha, izquierda. Salen dos por la derecha. Trayectoria de entrada de solista A.	Medio.	Cercana y lejana en las vueltas. Media en la acción mimética de la crucifixión.	Vueltas con cambio de dinámica. Se imita la cruz. Caídas y convulsiones. Se mima la acción de sacudir. Vueltas arriba/abajo con brazos arriba.	Predominio de lo pasional. Luego usa el <i>Spell Drive</i> : encantamiento P fuerte, S directo, T repentino.	Friso, organización corporal homóloga. A, a, b, c, B, a, b, c.	Los cuerpos se tocan de distintas formas. Búsqueda a través de la vista.

X. Oración de santa Marta. Voces femeninas que se alternan; ritmo pendular que guía la danza.

(A) Santa Marta,
por el caravanchel
que hoy vas a consumir
yo te pido que él
se enamore de mí.

Santa Marta,
que en monte entraste,
las fieras bravas espantaste,
con tus cintas las ataste,
con tu hisopo de agua bendita
la rociaste,
así, madre mía, te ruego
que lo amanses.

[Movimientos reiterativos de ondulación de los brazos y caminata sobre las rodillas].

¡Amánsalo!
No lo dejes en silla sentar,
en cama acostar
y que no tenga un solo rato de sosiego.

Danza X: Danza de solista. Al final se unen tres bailarinas. Reiterativa en flujo y forma: avance sobre las rodillas con movimiento pendular de brazos de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba. Uso de verticalidad y horizontalidad. Ritmo lento que va en creciente.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central.	Trayecto recto hacia el frente. Trayectoria corta a la derecha, que regresa.	Bajo y medio. Planos horizontal y vertical.	Cercana, lejana y media.	Sentada con piernas estiradas al frente, cabeza y media espalda hacia atrás. Pendular de brazo; caminata sobre las rodillas, giros sobre una pierna.	<i>Vision Drive</i> : Flíbre a contenido, S indirecto, T sostenido.	A, a, b, c. Pose final.	Interiorización.

Danza XI: Dos hombres y dos mujeres. Se integra un conglomerado de cuatro bailarines (de frente unos a otros) que cambian posiciones de arriba/abajo y donde las manos son las protagonistas: se deslizan, se sacuden, vibran. Uso de caminata de transición y salida al unísono.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinestfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
<p>Conglomerado de dos bailarines delante y dos detrás. Uso de dirección: derecha, izquierda, arriba/abajo. Al final unísono. Dos parejas.</p>	<p>Circular, a favor de las manecillas del reloj. El centro es una pareja. Trayecto recto a la izquierda al final.</p>	<p>Medio; cargadas que no superan lo alto de los brazos.</p>	<p>Mediana, cercana y lejana.</p>	<p>Sacudir y deslizar de las manos sobre el cuerpo. Caminata de transición.</p>	<p>Sacudir: P ligero, T repentino, S indirecto. Deslizar: P ligero, T sostenido, S directo. Lo que prevalece es el tiempo sostenido y las direcciones con acentos. En m predomina el F libre y en ellos el contenido. Estado rítmico: T sostenido, P ligero a fuerte; en los duetos, en los integrantes que dan vuelta y en los que son eje. <i>Action Drive</i>: P ligero, T sostenido y S directo.</p>	<p>A, a, b, c.</p>	<p>Hay relación a través del tacto entre ellos.</p>

	<p>Traeré vendados a los que intentasen hacerte daño y te defenderé aunque no lo digas. <i>Dominus tecum.</i></p>
<p>(B) Dios le dijo a Libón que con dos nueces no podrán hacer daño ni a ti ni a ninguno que esta oración trajese consigo.</p>	

Danza XII: Dos hombres y dos mujeres. Danza de recapitulación y de transición. Bloques de dos hombres y dos mujeres.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Se ubica al centro, sin diseño geométrico definido. Dos duetos.	Rectas y círculos.	Bajo y medio en la cargada de una pareja.	Media y cercana.	Cargadas y recargadas de unos cuerpos sobre otros.	Estado remoto: contraste entre flujo contenido y libre. La m abandona el peso al ser cargada, y tiene flujo libre; el h, flujo contenido y peso fuerte. Todos, espacio indirecto. H de traje claro y mujeres: <i>Spell Drive</i> : P ligero, F contenido, S indirecto.	A, a, b, c.	Contraste entre ellos y ellas. Relación entre parejas.

(A) Al monte Tartáreo
entraste,
a la gran serpiente
encontraste.

Con el cingulo
la ataste,
(B) con el hisopo de agua bendita
la rociaste
y al mundo
la sacaste.

(A) Ablandad, señora mía,
el corazón de mis contrarios;
que ojos tengan,
y no me vean;

(AB) manos, y no me toquen; [todos]
pies, y no me alcancen.

Danza XIII: Dos hombres y dos mujeres. Danza de vueltas en desplazamiento y cargadas. Refuerzo de acentos con el cuerpo.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central. Dos due- tos.	Hombres: rectas y luego trayectoria circular. Se juntan y al unísono, pa- reas abrazadas en círculos.	Media.	Cercana y lejana. Mujeres: lejana al apuntar.	Vueltas alternadas, car- gadas, sacudidas de pies, vueltas en círculos apun- tando con los brazos y pausa activa. Se mima la sensación de ablandar al dejar caer los cuerpos de las m sobre los h. Tapar cara y golpear piso con las piernas.	M: estado móvil: F libre. T repentino. H y m: estado rit- mico: P ligero, T repentino. Se unen y ellos las cargan. H: ensueño: P fuerte, F contenido. M: sacuden pies. Al apuntar: S directo, F contenido.	A, a, b (unísono), C (canon) pausa, d, f, g (repetición), h (repetición) i, j, k, l (repiten ma- nos) m, n.	No hay miradas. La relación es coe- poral a través de las cargadas.

(A) Con la espada de san Julián,
sean vencidos (AM);
(B) con la leche de la Virgen,
sean rociados,
y en el santo sepulcro
sepultados. (AM)

(A) ¡Lorenzo!,
detén el corazón [se suspende la acción y aguanta]
de mis enemigos,
que quiero hablar con ellos. [Inmovilidad de bailarina].

Jesucristo hable y se ponga por mí.

Ésta es la oración de la Santa Camisa,
ésta es la que pongo yo
en contra de mis enemigos.
Por las tres coronas del patriarca Abraham,

que vengan
mis enemigos a mí
tan mansos como fue Jesús
al madero de la cruz.

Danza XIV: Mismos bailarines. Danza de caídas en canon irregular. Una mujer cae al piso y permanece sin moverse mientras el resto realiza acciones diferentes. Dos hombres al unísono dan vueltas sobre el piso tomando como eje su antebrazo. Finaliza la danza con convulsiones corporales al unísono.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central con el rombo-círculo.	Trayectorias rectas, pequeñas.	Medio y bajo.	Lejana, media, cercana.	Inmovilidad. Vueltas, caídas alternadas, convulsiones con todo el cuerpo al caminar; círculos del cuerpo sobre el piso tomando como eje el antebrazo.	Pausa activa y (<i>Spell Drive</i>) sacudida violenta de todo el cuerpo. T repentino, S indirecto, F contenido.	S, a, C, b, S, pausa, C, c. Es una especie de canon que utiliza caídas. Al final, unísono.	No existe.

XV. Continúa la oración. Voz femenina.

(B) San Ildefonso bendito,
bendice
mi cama, mi cuerpo, mi casa,
y líbrame
de brujos y hechiceros,
de hombres y mujeres
de malas intenciones.
(AB) Jesús, María y José.

Danza XV: Mismos bailarines. Una de las bailarinas retoma el movimiento de pelvis del padrenuestro.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central.	Trayectoria en círculos.	Medio.	Lejana, media	Movimiento pendular de pelvis y brazos. Mima la acción de sacudir. Pose final al unísono.	<i>Passion Drive</i> : F libre, Y repentino, p fuerte a ligero. Deslizar, sacudir.	D, F.	Miradas entre ellos.

XVI. Continúa la oración.

(A) Aleja aquel mortal.
 Aleja los malos pensamientos,
 Aleja a los insensatos
 que quieran hacerme daño.
 Acércame al Señor
 para que con su divina gracia
 me cubra de todo lo malo
 y me reserve un lugar
 al lado del Espíritu Santo.

Danza XVI: Danza que inicia con caminatas de transición –empleadas anteriormente– al unisono. Se desprenden dos parejas que repiten vueltas tomando como eje al compañero.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central. Conglomerado que rompe a dueto.	Trayectoria circular.	Medio.	Lejana y cercana.	Vueltas alrededor de un eje, que en este caso es el compañero. Caminata de transición al unisono. Vueltas de duetos: uno usando al compañero como eje; el otro alrededor del primero.	Deslizar y acariciar: S directo, p ligero, T sostenido. Picotear: S directo, p ligero, T repentino, p ligero en parte superior del cuerpo, P ligero, T repentino en pies.	Friso A, B, C.	Miradas entre ellos.

XVII. Continúa la oración.

(B) San Marcos de León,
tú que evitaste
la desgracia del dragón,
amansa los corazones,
los malos pensamientos,
los malos sentimientos:
infelices contra mi son.

Danza XVII: Danza sin desplazamientos y con acentos reiterativos.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	
Círculo.	No hay desplazamientos.	Medio.	Lejana (al extender los brazos y manos como cuchillos).	Acuchillar con los brazos. Piernas en segunda posición.	Acuchillar: S directo, T repentino, P fuerte.	Miradas entre ellos. Pose final.

XVIII. Continúa la oración de santa Marta. Voz femenina que se acelera al final.

(A) Con dos lo veo,
con tres lo ato,
con ésta y el Espíritu Santo:

(AB) Paz, paz, paz. [Sobre ellos con vueltas].
Cristo, Cristo, Cristo.
Dominus tecum.

(AB) Ojos tienen: no me miren;
manos tengan: no me toquen;
hierros tengan: no me hieran,
lenguas tengan: no me hablen.

Danza XVIII: Danza de encaramamiento de ellas sobre ellos. Danza de aglomeración de cuerpos sin desplazamientos y con manos acentuando con distintas intensidades su acción.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central.	Circulares sobre un eje. No hay desplazamientos. Trayectoria de salida por la izquierda	Medio y medio-alto debido a que la m se encarama sobre el h. Baja al final	Cercana y lejana.	Vueltas sobre la espalda de ellos. Vueltas alrededor de un eje. Al final, todos bajan para sacudir las manos y mover el cuerpo de arriba abajo.	M: F libre en cargada. Terminan todos con acentos al picotear. Golpear el brazo con acento y dedo índice apuntando. Deslizar, sacudir y apuntar arriba con puño cerrado al final.	A, B, C, D, A', F. Pose final.	Contacto corporal

1978. Encarnación de la danza.

1978. Encarnación de la danza. 1978. Encarnación de la danza. 1978. Encarnación de la danza.

Change	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda
Change	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda	Apoyándose en el eje por la izquierda

1978. Encarnación de la danza. 1978. Encarnación de la danza. 1978. Encarnación de la danza.

XIX. Continúa la oración. Sube la intensidad de la voz.

<p>(B) San Juan, ¡tus enemigos vienen! (A) Déjalos venir. (B) Tus enemigos están enojados como leones. Pero amansados serán por san Juan y san Marcos de León.</p>	<p>Y todos llegarán a tus pies como llegó Jesús al madero de la cruz. (ABC) Paz, paz, paz, Cristo, Cristo, Cristo. <i>DOMINUS VOSQVAM.</i></p>
--	--

Danza XIX: Danza climática donde los bailarines realizan cada uno acciones distintas. Un dueto tiene relación (ella, al piso, y él de pie frente a ella como rezando), mientras que otra bailarina, atrás de él, le mide el cuerpo para confeccionarle un hechizo. Parece que todos van a salir (derecha del escenario), pero regresan al centro para la conclusión.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Central.	Trayectos rectos y circulares.	Medio y bajo.	Lejana.	Giros y acciones que miman. Sacudir, golpear.	Sacudir los brazos, golpear; 1 m mide el cuerpo de 1 h desde atrás	A, B.	Por las acciones realizadas que los ponen en contacto.

Danza XX. Quedan dos bailarines, entran dos (inmóviles); sale una tercera bailarina de la derecha.

Diseño espacial	Trazos	Niveles, planos	Kinesfera	Motivos de movimiento	Dinámicas	Forma	Relación
Conglomerados.		Medio.	Cercana, media.	Parejas frente a frente con acentos delante/detrás. Persignar, saludar.			Contacto brusco de diferentes partes del cuerpo. Manos.

Tabla de motivos y acciones

Danza performers	Motivos repetidos	Acciones
I 5 performers.	Torsión de torso, ondulación de cadera, brazo en círculo desde el hombro, vueltas. Dirección: arriba/abajo (A/A).	Acostar, montar, caer, gatear, conducir, vibrar, sacudir.
II Solista A.	Torsión de torso, manos sobre cabeza, maroma, sentada con pierna arriba, brazo en círculo desde el hombro, vueltas (A/A) golpeando el piso.	Vibrar, sacudir, rodar, hincarse, sentarse y deslizarse sentada.
III 5 performers.	<i>Pas de bourrée</i> , círculo de brazos que golpean piernas en segunda posición; cabezazos, vueltas con brazos arriba, acentos al unísono.	Pose final.
IV 2 performers y quedan 2.		Saltar, gatear, montar, acuchillar
V Solista B.	Ondulación de caderas, golpear el piso con las piernas, caminata de transición, círculo de piernas con desplazamiento.	Sacudir, picar.
VI 2 m; se unen 2 h.	<i>Pas de bourrée</i> , vueltas, caminata de transición, golpear el piso con las piernas.	
VII Solista B y friso.	Vueltas, golpear el piso con las piernas, círculo con estómago hacia el piso sobre las cuatro extremidades.	Sacudir, picar, caer, golpear.

VIII Solista h y friso.	Círculo de brazo, vueltas, caminata de transición, pose final.	Saltar, sacudir, golpear.
IX 2 m y 1 h; se une 1 m	Vueltas (A/B), vueltas al unísono.	Aglomerado. Caer, convulsionarse, sacudir.
X 1 m; se unen 3.	Espalda y cabeza atrás, movimiento pendular de brazos, avance de rodillas, vueltas sobre una pierna.	Sentar, hincarse. Pose final.
XI 2 h, 2 m	Caminata de transición. 2 h, 2 m, duetos de parejas.	Sacudir, deslizar
XII 2 h, 2 m		Cargar, recargar.
XIII 2 h, 2 m	Vueltas, caminar con rostro cubierto por las manos, golpear el piso con las piernas.	Cargar, sacudir, recargar, golpear
XIV 2 h, 2 m.	Pose inmóvil (1 m), vueltas, círculos en el piso, sobre el antebrazo (2 h).	Caer, convulsionar.
XV 2 h, 2 m.	Ondulación de pelvis con brazos, pose final.	Sacudir.

XVI 2 h, 2 m	Caminata de transición; duetos con vueltas sobre el eje de la pareja.	Deslizar, picotear, acariciar.
XVII 2 h, 2 m	Inmovilidad de tronco y piernas; acuchillar y voltear las cabezas a los lados. Pose final.	Acuchillar.
XVIII 2 h, 2 m.	Vueltas cargadas y alrededor del eje (pareja), mover el cuerpo (A/A), pose final. Inmovilidad.	Sacudir.
XIX Todos.	Vueltas, 1 m inmóvil.	Caer, sacudir, golpear, medir.
XX Todos.	Movimiento de cadera, movimientos libres .	Saludarse, persignarse.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artística

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e información de la Danza José Limón (CENIDI-DANZA)*

Silvia Molina
Coordinadora de Publicaciones

Consejo Nacional de las Artes
Comisión Nacional de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes e Historia
Taller Nacional de Artes
Escuela Nacional de Artes
Módulo de Artes
Subsecretaría General de Artes y Patrimonio Cultural
Escuela Nacional de Artes
Dirección del Centro Nacional de Artes y Patrimonio Cultural
e Investigación de la Danza y el Teatro
Silvia Méndez
Coordinación de Publicaciones

*La coreografía: Graciela Henríquez
cuerpo / movimiento / pensamiento*
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2010,
en los talleres de Litográfica Cozuga, S. A. de C. V.,
Calzada de Tlatilco No. 78, Col. Tlatilco, C. P. 02860, México, D. F.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBAL.

Graciela Henríquez ha desarrollado una carrera importante dentro de la danza mexicana. Bailarina y actriz destacada, logró despuntar como coreógrafa por sus propuestas vanguardistas en cuanto a temática y búsqueda de movimiento. Su influencia se ha dejado sentir en la producción de algunas coreógrafas de la segunda mitad del siglo pasado.

Oraciones, pequeña obra en la que los rezos son el trasfondo de los gestos corporales, llamó la atención de la autora del presente libro, María Cristina Mendoza y de Clarisa Falcón -especialista en notación Laban- para realizar, en primera instancia, un análisis detallado de la misma y estudiar, seguidamente, el contexto general y personal dentro del cual Graciela Henríquez dio luz a esta compleja e interesante coreografía.

La idea de iniciar por la obra pretendió, según las analistas, un acercamiento inmanente y desprejuiciado a la obra coreográfica. Al avanzar en el análisis y complementarlo con los datos contextuales, fue interesante constatar que la obra exponía en sí misma, muchas de las intenciones declaradas posteriormente por la coreógrafa.

En el estudio se abordan varios planos, el histórico, el subjetivo y el de los estudios coreológicos, por lo que puede satisfacer diversos intereses de los lectores.



MÉXICO
2010



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA