

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

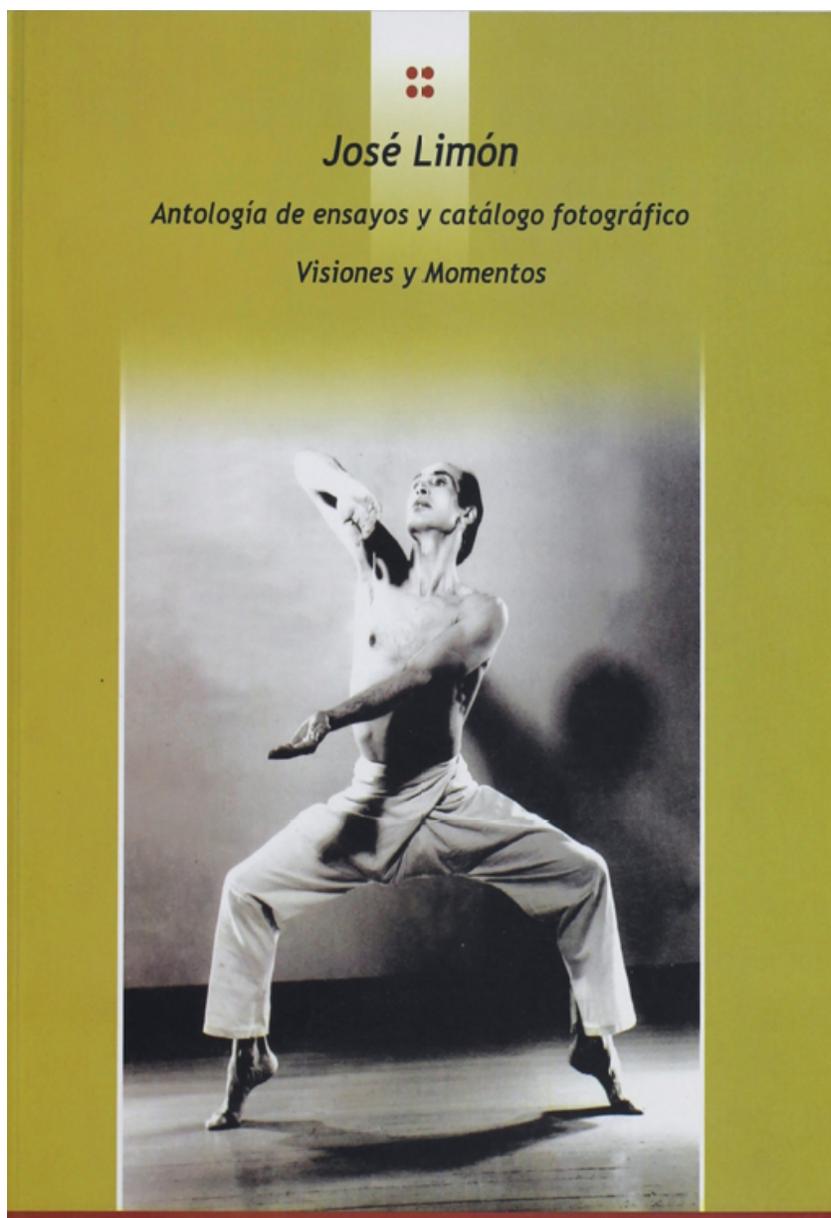


INBA



INBA Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita y Patricia Cardona, Patricia Camacho, Elizabeth Cámara y Evelia Kochen. *José Limón. Antología de ensayos y fotografías: visiones y momentos*, México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2007. ISBN: 9789709021203

Descriptorios Temáticos (palabras clave): José Limón (1908-1972), bailarines norteamericanos, danza en México, Técnica Humphrey-Limón, North American dancers, dance in Mexico, Humphrey-Limon Technique.



# *José Limón*

*Antología de ensayos y catálogo fotográfico*

*Visiones y Momentos*



::

## **José Limón**

*Antología de ensayos y fotografías*

*Visiones y Momentos*



*Corrección de estilo:* Ma. Dolores Ponce G.

*Diseño y formación editorial:* Adriana Gallardo Amador

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

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón*

Río Churubusco s/n y Calz. de Tlalpan

Col. Country Club, CP. 04220

1a. edición, México, 2007

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del INBA.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial 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.

ISBN-978-970-902-120-3

Impreso y hecho en México.

:: Índice ::

|   |    |
|---|----|
| <i>Presentación</i>   | 7  |
| <b>El regreso: José Limón en México y la danza moderna nacionalista</b><br>Margarita Tortajada Quiroz                   | 9  |
| <b>Entrevista imaginaria a José Limón</b><br><i>La actitud necesaria es la de incorruptibilidad</i><br>Patricia Cardona | 29 |
| <b>Tonantzintla... y la arquitectura danzó</b><br>Patricia Camacho  | 41 |
| <b>Una técnica viva. La técnica Limón en México</b><br>Elizabeth Cámara   | 55 |
| <b>ANEXO.</b>   |    |
| <b>La danza. Una experiencia de vida</b><br>Evelia Kochen   | 71 |
| <b>CATÁLOGO FOTOGRÁFICO GENERAL</b>   | 75 |



## :: Presentación ::

En este volumen se reúnen textos de cuatro investigadoras del Cenidi-Danza José Limón y de una maestra de danza, cuyo propósito es, por supuesto, festejar el centenario del legionario José Limón (1908-1972) ofreciendo distintas visiones de lo que el bailarín y coreógrafo ha significado para nuestro país.

Margarita Tortajada relata la participación de José Limón en la danza moderna nacionalista de México desde el fundamental 1950, cuando Miguel Covarrubias lo invitó a que viniera desde Estados Unidos con su compañía y con Doris Humphrey a dar funciones e impartir cursos de composición, hasta una última visita en 1960. Además de esa historia, donde destaca la importancia de las clases que Limón y Humphrey impartieron a los bailarines mexicanos, que les ayudaron a adquirir un oficio del que carecían, la autora ofrece un panorama a la obra de quien, como ella afirma, "restableció la grandeza de la danza masculina" y personificó mejor que nadie al bailarín viril.

Patricia Cardona viajó con la imaginación hasta 1966 y fue a dar al mismísimo departamento de José Limón en Manhattan. No sólo eso: se metió hasta la cocina, cenó con él y con su esposa Pauline Lawrence. Un hombre descomunal de cincuenta y ocho años, con voz y gestos coreográficos, le habló del método, de sus maestros y sus dioses, de los bailarines como músicos, de los músicos como bailarines, de sus danzas mexicanas, de las manos.

En 1951 Limón estrenó en el Palacio de Bellas Artes su obra *Tonantzintla*. Patricia Camacho se pregunta cómo emergió la idea de esta coreografía, quiénes fueron sus intérpretes, cuál fue el método de montaje, qué peso tuvo Covarrubias como diseñador de vestuario y escenografía, y si se habrá perdido la obra en la memoria de la danza mexicana o sigue viva. Después de una descripción de la iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla, de estilo barroco con sello indígena, presenta los testimonios de las bailarinas de

aquel montaje: Rocío Sagaón, Valentina Castro y Martha Castro, y la visión del coordinador nacional de Danza, Marco Antonio Silva, quien apoyó el rescate de la obra por ellas mismas, proceso de donde nació *Memorias de Tonantzintla* (2005).

Al reconocer la fortuna que fueron para México las estancias de Limón en la década de los cincuenta, Elizabeth Cámara, actual directora del Cenidi-Danza José Limón, se propuso recoger lo sucedido en nuestro país a partir de los años ochenta, en un trabajo coreográfico y docente ligado a los principios de movimiento Limón. En 2007 sostuvo una serie de entrevistas con personas cuya labor está ligada a esos principios. El título de su texto, *Una técnica viva*, sintetiza bien las narraciones y testimonios de los entrevistados: "El itinerario de quienes relatan tiene un punto en común: la técnica debe reconocer propósitos implícitos y al mismo tiempo mostrar que está viva. Sólo así podrá trascender su propio tiempo".

En el anexo se ha incluido la reflexión de Evelia Kochen sobre la danza como experiencia de vida. En 1996 se fue al Instituto Limón de la ciudad de Nueva York, donde nació, explica, su verdadero interés por la técnica Humphrey-Limón, a su parecer, una de las técnicas de menor enfoque acrobático y mayor trabajo orgánico y sensorial. Allí, enfrentó el reto de transformar quince años de experiencia como bailarina profesional.

Si estas historias y las imágenes que las acompañan logran llegar al mundo joven de la danza de México, que seguramente no sufre este mal de amores ni la perplejidad que a muchos otros nos aqueja (Limón era mexicano y lo tuvimos tan poco), no habrá mejor celebración.

Ma. Dolores Ponce G.



Margarita Tortajada Quiroz

Mil novecientos cincuenta fue fundamental para la historia de la danza mexicana. En ese año el director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Carlos Chávez (1899-1978), creó el Departamento de Danza, y a la cabeza nombró a Miguel Covarrubias (1904-1957). Éste, como miembro de su generación, pugnaba por un arte auténtico que le diera rostro a México, y su carrera abarcaba numerosos aspectos artísticos y académicos, además de un profundo interés por la danza tradicional y escénica.<sup>1</sup>

A su llegada, Covarrubias organizó el Departamento de Danza en tres secciones: Investigación, Enseñanza Escolar y Academia de la Danza Mexicana (ADM); nombró director de ésta al pintor Santos Balmore (1899-1992), y promovió su fortalecimiento como compañía oficial. Consideraba la urgencia de renovar el concepto de danza moderna, acabar con los grupos antagonicos, "el mejoramiento económico de los bailarines" e impartir una enseñanza técnica "más avanzada".<sup>2</sup> Para este último propósito contrató a Xavier Francis (1928-2000), bailarín estadounidense del New Dance Group de Nueva York, quien fue la base de la disciplina y profesionalización de los bailarines mexicanos.

<sup>1</sup> Covarrubias era caricaturista, dibujante, etnólogo, museógrafo, escritor, arqueólogo y antropólogo. Su interés por la danza lo había llevado a estudiarla en diversas partes del mundo. En Nueva York triunfó como caricaturista; tuvo una formación autodidacta como antropólogo; conoció el mundo de la danza a través de su esposa, la bailarina Rosa Rolanda; creó escenografía para danza (para las obras *Garrick Gaities*, Nueva York en 1925; *Ballet Tehuantepec*, Nueva York en 1926, y *La revue nègre* con coreografía de Josephine Baker, París). Vivió en París, conoció de cerca los Ballets Rusos de Diaghilev y presenció su decadencia; recorrió Europa y Asia; se involucró en proyectos de ballet con Chávez. Recibió la beca Guggenheim y viajó a Bali. Regresó a México en 1939. Hizo estudios y dibujos sobre Tehuantepec; realizó filmes documentales de diferentes partes de México y escritos sobre la danza y su desarrollo.

<sup>2</sup> Miguel Covarrubias, "La danza", México en el Arte núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952, pp. 106-107.

Desde un año antes, cuando Fernando Wagner estaba al frente del Departamento de Teatro y Danza del INBA, se había hablado por primera vez de la venida de José Limón (Culiacán, Sinaloa, 12 de enero de 1908-Flemington, Nueva Jersey, 2 de diciembre de 1972).<sup>3</sup> Raquel Gutiérrez, que por su hermana Carmen supo del éxito alcanzado por Limón en 1949 con su obra *La pavana del Moro* y la expectación que creó, le había propuesto a Wagner contactar a Limón e invitarlo a trabajar en México. Raquel Gutiérrez vio al coreógrafo en Nueva York y él se entusiasmó con el ofrecimiento. Cuando ella regresó a México y Covarrubias se enteró de la posibilidad del viaje de Limón para dar clases y presentarse con su compañía, puso todo su empeño en hacerlo realidad.<sup>4</sup> Al parecer, Covarrubias, además de conocer su trabajo dancístico, había tenido relación personal con Limón en Nueva York.

Para Covarrubias era central que los bailarines mexicanos se vincularan con "las grandes personalidades de la danza moderna, y que ellos y el público de México adquirieran un concepto de la danza moderna más avanzado y de mejor calidad artística que lo conocido hasta entonces".<sup>5</sup> Con ese objetivo, invitó a Limón con su compañía y a Doris Humphrey a dar funciones e impartir cursos de composición.

## 1. Limón en México

En la prensa se anunció la temporada de Limón, de quien se tenía conocimiento en México, a pesar de la poca presencia

<sup>3</sup> "¿Por qué no auspicia el gobierno un ballet mexicano?", *Nosotros*, México, 3 de junio de 1950.

<sup>4</sup> Rosa Reyna, "Raquel Gutiérrez", en *Una vida dedicada a la danza 1988*, Cuadernos del Cenedi-Danza núm. 19, Cenedi-Danza, INBA, México, 1988, p. 20.

<sup>5</sup> Miguel Covarrubias, op. cit., p. 10.

de la danza moderna internacional en el país. Hasta esa fecha, sólo habían actuado en escenarios de la capital los grupos de Michio Ito (con Waldeen en 1934), Waldeen (como solista en 1939), Dance Unit de Anna Sokolow (1939), y Katherine Dunham (1947). Se tenían referencias de Limón por lo menos debido a que en 1949 se había publicado en los diarios una nota con comentarios de John Martin sobre las funciones de su compañía en Estados Unidos. Ahí el afamado crítico neoyorquino se refería a Limón como el bailarín "más extraordinario en su clase".<sup>6</sup>

A principios de septiembre de 1950 Limón llegó a México solo, arribo que fue cubierto por la prensa, incluso por el semanario *Tiempo* que dirigía Martín Luis Guzmán y que expresaba los intereses de la Escuela Nacional de Danza y de las hermanas Nellie y Gloria Campobello, antagónicos a los de la ADM. En esa publicación se legitimó a Limón por el hecho de ser mexicano y se puso énfasis en su opinión contra los "ballets ideológicos", que en mucho era el tipo de obras que producía la danza moderna, por su tendencia nacionalista y mexicanista. En el semanario se afirmó que:

"A pesar de su prolongada ausencia -31 años-, José Limón nunca ha olvidado a México. Lo prueban sus coreografías sobre temas mexicanos; lo prueba su continuo interés por las manifestaciones artísticas de México: la pintura de Orozco y Rivera, la música de Chávez y Revueltas, los novelistas de la Revolución.

"Mestizo, es de estatura elevada y sus rasgos fisonómicos son a la vez indígenas e hispánicos. Si en lo físico Limón es un mexicano típico, también lo es en su vigoroso estilo de danzarín. La crítica yanqui ha reparado en que la mejor explicación de su estilo está en su estirpe, y Limón lo ha manifestado así abiertamente.

"Ventaja de lo moderno. Entre los aficionados al arte de la danza, son temas de frecuente discusión la pretendida supremacía de la danza moderna y la supuesta decadencia del ballet clásico. [...] Las ideas de Limón sobre este punto denotan ecuanimidad. Dos son para él las mejores posibilidades del nuevo baile: sus recursos para expresar contenidos dramáticos y la facilidad con que se presta a la creación de bailes descriptivos. En ambas cosas -afirma-, lo moderno aventaja a lo clásico. Cree asimismo que la danza moderna es la única que tiene posibilidades de evolucionar. 'Todo arte -declara- no puede permanecer estático y necesita, por su propia naturaleza, estar de acuerdo con el espíritu histórico de su época. Para ello necesita experimentar, abrir continuamente nuevos caminos, como lo hace la historia.'

"Cierto es -prosigue- que los actuales coreógrafos del ballet clásico -Balanchine, Lichine, Massine, Tudor- ensanchan las posibilidades de su estilo aprovechando muchas veces los adelantos de la danza moderna. Pero

<sup>6</sup> "José Limón bailarín mexicano triunfa en Estados Unidos", *Novedades*, 3ª secc., México, 15 de abril de 1949, p. 1.

no obstante –opina–, son muy pocas las realizaciones, logradas del todo, en que lo *moderno* se asimile con perfecta coherencia a lo *clásico*. Los híbridos se dan con desagradable frecuencia. Sin embargo, hay maravillosas coreografías, como *Columna de fuego*, de Antony Tudor.<sup>7</sup>

“Por otra parte, Limón juzga absurdos los intentos de hacer ‘ballets ideológicos’ –por así decirlo–, que tratan de expresar problemas extra-artísticos. ‘No puede el baile –dice– perder sus valores emocionales y formales a cambio del caprichoso deseo de expresar otros contenidos puramente intelectuales. Lo que sólo es intelectual no pertenece a la danza.’ No hay más problemas para la danza, insiste, que los problemas artísticos. ‘Todo aquello que se puede expresar sin la danza no se debe danzar.’ Los mismos temas dramáticos del baile no son sino puros pretextos que se transmutan en baile y que sólo le sirven de inspiración.

“*Música y baile*. Más íntima y misteriosa es para Limón la relación entre danza y música. Considera fallidos todos los intentos a lo Mary Wigman, de hacer una danza sobre el mero ritmo, sin música propiamente dicha. Pero ésta no debe tampoco dominar al baile, como ocurre a veces en el ‘sinfonismo coreográfico’. Mientras se danza, se realiza una especie de contrapunto entre el baile y la música. El plan rítmico de la obra musical no tiene por qué seguirse siempre al pie de la letra. ‘Hay, eso sí –afirma–, obras musicales que admiten la danza, y otras que no. Yo sólo bailo obras que evocan al baile, obras que tienen espacios donde cabe la danza.’

“*Hacia una danza mexicana*. José Limón confiesa paladinamente que en sus danzas mexicanas lo que más le preocupa es el espíritu artístico con que creaba sus coreografías, el cual de por sí era mexicano. ‘Me interesaron y me interesan sobremanera los pasos de los bailes folclóricos, pero una danza con valor artístico no se puede limitar al repertorio de los pasos en uso, siempre reducido y del todo insuficiente.’ Confiesa, además, que si se atiende con exceso a lo típico, el artista ‘se hunde en los detalles’ y pierde lo que es más puro y sustancial.

“Recuerda a este respecto el ejemplar caso de Tchaikovski. ‘Europeizante’ para sus contemporáneos, es mucho más ruso que los ‘rusos profesionales’, como Rimski o Borodine. Limón confía en que las obras de un mexicano sean siempre mexicanas, por su propia naturaleza. ‘Para que esto ocurra –afirma– lo que importa es que el artista trate, por encima de todo, de ser humano, profundamente humano.’

“*Sobre su propio arte*. Limón cree, en fin, que sus realizaciones son perfectamente comprensibles, aun para los no iniciados. ‘El verdadero arte tiende, para mí, no a mistificar y oscurecer, sino a emanar luz.’ Limón muestra así su espíritu naturalmente clásico. Clásico en el sentido más amplio de la palabra, no sólo en el que tiene en la danza. Clásica es, en efecto, su aspiración a la perfecta lucidez, su fe en lo racional.<sup>87</sup>

<sup>7</sup> ‘Ballet. Vuelta de José Limón’, *Tiempo*, México, 22 de septiembre de 1950, pp. 24-27.

Gabriel del Río, en *El Universal*, también se refirió a Limón y su humanismo, a sus grandes aportaciones a la cultura dancística, y además a la preocupación nacionalista que se tenía en esos momentos en México:

"A semejanza de todos los grandes artistas de la actualidad, José Limón vive conscientemente los problemas psicológicos de nuestra época y pone en juego el conocimiento profundo que tiene de la expresión artística con un gran interés por la solución de éstos. Limón cree que en el humanismo del arte reside un germen que seguramente podrá equilibrar la serie de situaciones y proyecciones de carácter espiritual que tanto se manifiestan en los duros momentos en que vivimos. Nos ha dicho que dentro de su interpretación está contenido ese grano de arena que él ofrece en pro de un horizonte que guíe a las nuevas generaciones hacia un verdadero progreso artístico lleno de contenido humano y volviendo a la idea de la nobleza en su realización.

"Limón, haciendo uso especial de la investigación dentro de la historia del arte, se ha convencido de la idea motriz de todos los grandes genios, de la idea que él también expone y que le sirve para llegar a plasmar en su danza todo un sentido precioso que siempre ha tenido como base la nobleza ideológica en la consecución de un conocimiento más cercano de la humanidad. Por esto es que él habla de la expresión artística como un medio propicio para llegar a esa identificación, siempre y cuando lleve en su contenido esa idea y la dé plena, sin huella de egoísmo y falsedad; entonces se llegará a la pureza de la interpretación y la creación, porque ambas estarán valuadas por la conciencia de la belleza que al fin y al cabo no es más que la expresión óptima del espíritu humano.

"Uno de los aspectos más importantes en el arte maravilloso de Limón es su interés por el movimiento plástico mexicano. Su ideal ha sido dar una vivencia en la danza a las concepciones maestras de José Clemente Orozco, ideal que ha tenido como consecuencia un grado superlativo en la realización estética del sentimiento de lo mexicano pleno de forma y espíritu.

"[Para realizar ese arte mexicano] se necesita la base de ser, como él dice, 'simplemente mexicano', no con la idea de un nacionalismo racional, sino con el sentimiento ... [el mismo que a pesar de la lejanía de México, Limón] da en su danza y que ha hecho llegar a tantas sensibilidades de todo el mundo, y lo ha consagrado como el más grande artista de la danza que ha dado México.<sup>8</sup>

El compositor Rodolfo Halffter también opinó sobre Limón y sus cualidades como artista:

"Hemos visto ensayar a José Limón, y nos hemos cerciorado de por qué se le juzga el primer bailarín 'moderno' del mundo. Su expresividad es igual-

<sup>8</sup> Gabriel del Río, "José Limón: un gran artista", *El Universal*, México, 11 de septiembre de 1950.

mente digna de un mimo a la Jean-Louis Barrault o de un actor 'académico' a lo Lawrence Olivier. Sus contracciones y distensiones, propias de la técnica moderna, están realizadas con la mayor eficacia. Dueño absoluto de sus movimientos, ágil y elástico, lo que asombra más en él es la seguridad de su equilibrio. México puede enorgullecerse de contar entre sus hijos a un artista de tan alta categoría.<sup>9</sup>

Salvador Novo escribió sobre el concepto de danza moderna que practicaba Limón:

[...] el 'mundo civilizado' ha tenido el acierto de rectificar en algunos aspectos su concepto del arte: de volver sus ojos y sus interrogaciones y demandas a los pueblos primitivos, a su pintura, a su escultura, a su pureza. Y ha vuelto, contrito, a examinar y a cultivar los orígenes de la danza como expresión, punto de su dialéctica en el cual las danzas mexicanas pueden volver a ofrecerle interés. Ya no se trata del circo, del salto increíble, de los pies en punta. Se trata del cuerpo humano normal, lanzado a expresar el alma incitado por la música: presa del ritmo y la dinámica del universo, de la vida, en los términos del dolor y de la alegría del hombre; de su sentido de la muerte y de su aspiración a la inmortalidad.

"Y en este punto de rectificación fundamental de lo que haya de ser la danza, han surgido unos cuantos maestros en ella, a crear la danza moderna y a ser sus cultivadores. José Limón, nuestro paisano, es uno de estos maestros."<sup>10</sup>

El resto de los integrantes del grupo de Limón llegó el 13 de septiembre; todos los bailarines fueron considerados "perfectos", pero se destacó a Pauline Koner.<sup>11</sup> Debutaron el día 19 en el Palacio de Bellas Artes a las 20.30 horas. El precio de las funciones de José Limón y su Compañía de Danza Moderna con Pauline Koner, como se les anunció, iba de dos a quince pesos.<sup>12</sup>

En su temporada presentaron varios programas, que incluyeron las obras *Invencción* de Doris Humphrey (música de Norman Lloyd); *La Malinche* de Limón (música de Lloyd, trompeta Mario Martínez, timbales Carlos Luyando, piano Simón Sadoff, soprano Betty Jones); *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Humphrey (música de Lloyd, versos Federico García Lorca, escenografía de Michael Czaja, actriz huésped Beatriz Aguirre); *La pavana del Moro* de Limón (libreto basado en *Otelo* de Shakespeare, música de Henry Purcell, arreglos Sadoff); *Chacona en Re menor* de Limón (música de Bach, violinista Fortino Velázquez); *Un día en la tierra* de Humphrey (música de Aaron Copland, niña

<sup>9</sup> Rodolfo Halffter, "La vida musical", *El Universal Gráfico*, México, 12 de septiembre de 1950.

<sup>10</sup> Salvador Novo, "Ventana. La danza mexicana", *Novedades*, México, 19 de septiembre de 1950.

<sup>11</sup> Wanderer, "Pauline Koner y la danza", suplemento México en la Cultura de *Novedades*, México, 17 de septiembre de 1950, p. 7.

<sup>12</sup> "Cartelera del PBA", *El Universal Gráfico*, México, 19 de septiembre de 1950, p. 15.

Cibeles Henestrosa); *La historia de la humanidad* de Humphrey (música de Lionel Nowak, escenografía de Czaja); *Los exiliados* de Limón (música de Arnold Schoenberg); *Concerto grosso* de Limón (música de Vivaldi y Bach), y *Danzas mexicanas* de Limón (música de Nowak).

Los créditos de la compañía señalaban a Doris Humphrey como encargada de la dirección artística; a José Limón, de la dirección general; a Simón Sadoff, de la dirección musical; los bailarines eran José Limón, Leticia Ide, Lucas Hoving, Betty Jones y Ruth Currier; bailarina huésped, Pauline Koner; diseño de vestuario, Pauline Lawrence; Orquesta Sinfónica Nacional, director huésped Simón Sadoff.<sup>13</sup>

Luego del debut, la crítica se volcó en elogios y calificó a Limón de primer bailarín de la danza moderna, "el más grande bailarín masculino de nuestro tiempo", el coreógrafo más grande de su especialidad; y a su compañía, como la más talentosa que hubiera pisado suelo mexicano. Se escribieron reseñas sobre los diversos foros del mundo en que habían actuado, los premios obtenidos, las ovaciones, la enorme impresión que causaron sus funciones en el público, cronistas y bailarines; la gran calidad de todos los bailarines, siempre destacando a Limón, "a la par que un bailarín de técnica firme, impecable, recia y varonil, un coreógrafo de gran imaginación y talento. En él se conjugan estas dos cualidades máximas para la danza de modo superior".<sup>14</sup> Había ofrecido "nuevos horizontes a la técnica del ballet, para los profesionales, y un espectáculo maravilloso y especialmente sugestivo ante los ojos del aficionado".<sup>15</sup> Sin menoscabo de halagos, Novo escribió:

"Al acierto de haber designado a Miguel Covarrubias jefe del Departamento de Danza del INBA, debemos esta espléndida Temporada de Danza Moderna que desde su primera presentación anteayer, reconcilió definitivamente a los amantes del ballet clásico con los pies desnudos y el general naturalismo anticirqueñil de la danza moderna. Miguel Covarrubias albergaba el temor de que las danzas de José Limón, tan distintas en todo respecto de las habituales compañías de ballet, constituida la suya por sólo cinco personas –dos hombres y tres mujeres–, tuvieran un carácter de tal manera refinado y selecto que al equivaler a la más delicada música de cámara, no fuera a atraer a la multitud que necesita para llenarse un recinto tan grande como el del PBA. O que aun atrayendo por la primera vez a mucho público, éste no alcanzara a vibrar frente a danzas que presuponen un cultivo y una evolución en el gusto que sólo han presenciado países y capitales en los que ha sido más frecuente y sistemático el disfrute evolutivo del concepto y de las manifestaciones del ballet.

"Pero en esto se equivocó Miguel Covarrubias. Desde el momento en que el telón, al alzarse, entregó a los ojos de una sala pletórica y entregada la

<sup>13</sup> Programa de mano de la Compañía de José Limón, PBA, 19 a 21, 23 a 25, 27 y 28 de septiembre, y 1º de octubre de 1950.

<sup>14</sup> José Morales Esteves, "Danza. José Limón en Bellas Artes", *Excelsior*, México, 24 de septiembre de 1950.

<sup>15</sup> "Gran éxito de José Limón, en Bellas Artes", *El Universal*, México, 25 de septiembre de 1950.

recia, vigorosa, vibrante figura del enorme yaqui que es José Limón, el público sintió que se hallaba en presencia de un dinamo eléctrico. *Invencción*, que fue el primer número, era el baile puro, por el solo placer de la danza. Lejos estábamos de la rutina de las volteretas clásicas y del trenzamiento de los pies en el aire de los bailarines con mallas. Era el hombre más viril en la plenitud del goce de sus facultades físicas desarrolladas al máximo, frente a la gracia femenina; con este primer número José Limón, como se dice, se embolsó al público.

"La pavana del Moro fue el segundo. No puede darse síntesis más hermosa ni resolución más artística de un tema dramático que ésta, que en la mudez expresiva de una coreografía arrobadora conjuga todas las artes y todas las épocas, que su danza preclásica, clásica y moderna, que es la mejor cultura renacentista y la pantomima más expresiva. *La pavana del Moro* fue seguramente el número cumbre de la noche, y no es extraño que su coreografía le haya ganado a José Limón no sólo el Premio Nacional de Estados Unidos, sino las ovaciones de un público tan exigente como el británico.

"*La Malinche* ofreció en distintos momentos cuadros de Orozco vivos y dinámicos. Era curioso escuchar en el intermedio que le siguió, las opiniones de los que encontraban inadecuado un vestuario que nadie se propuso ni dijo que fuera a ser realista ni documentado. Si alguno de los números presentados por Limón en su debut constituye una inspiración para los coreógrafos mexicanos y una invitación a basar sus danzas en temas mexicanos, fue esta delicada síntesis de los recuerdos de la niñez del bailarín en México. Es, como lo describen los programas: 'La historia de la Malinche interpretada al través de los recuerdos de la niñez de José Limón en México. La danza representa el concepto ingenuo y simplista de un indígena mexicano, de la leyenda popular basada en el episodio tan importante de la historia de México. Doña Marina, la princesa indígena, traicionó a su raza al convertirse en la compañera, amante, intérprete y consejera de Hernán Cortés, y según la creencia popular, su espíritu maldito volvió a la tierra para lamentar su traición y no encontrará paz hasta que su pueblo sea liberado. Durante las luchas por la independencia y la Revolución el espíritu torturado de la Malinche volvió para expiar su antigua traición. La danza es así una sencilla historia de amor, infidelidad y arrepentimiento'.

"El programa de esa primera memorable noche de arte terminó con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* que a su vez, como *La Malinche*, no pretende ser un 'baile regional', sino que logra hacer tratamiento coreográfico puro del episodio a que dio vida, con sus hermosos versos, Federico García Lorca. Satisfacción y grande para el Instituto fue haber podido proporcionar a José Limón para este número a una actriz como Beatriz Aguirre, que lució en él y se insertó con maestría en la mecánica del ballet."<sup>16</sup>

Horacio Sánchez Flores también escribió emocionado sobre la compañía del mexicano:

<sup>16</sup> Salvador Novo, "Ventana. La danza de José Limón", *Novedades*, México, 21 de septiembre de 1950.

"Feliz en máximo grado fue la presentación de José Limón y su Compañía el martes por la noche en Bellas Artes. El gran bailarín atrajo la atención de numeroso público y el teatro se vio lleno como no es común en esta clase de espectáculos cuando debutan. Había razón para que el entusiasmo se hubiera despertado en tal forma y José Limón y sus bailarines no lo defraudaron.

"El impacto que produjo la actuación de los artistas visitantes en el público fue asombroso. Agarrado con los diez dedos de las manos y zarandeado sin poder tomar respiro, el público se mantuvo en poder de los grandes artistas y recibió una de las experiencias más definitivas de su vida. En este arte que hemos presenciado por primera vez el martes hay una autenticidad que no puede escaparse al más ingenuo ni al más complicado. El lenguaje es directo e incisivo, y no hay nadie que no pueda entenderlo. Hasta ahora no se conocía la danza moderna en su más amplia y poderosa expresión, y la reacción ante su novedad y genuinidad artística fue verdaderamente avasalladora. Se aplaudía con fervor y admiración y se dedicaron los más entusiastas adjetivos para comentarla.

"La hora no podía haber sido más propicia y el momento de evolución de los representantes más significados de la danza moderna no pudo ser más oportuna para que el público mexicano se pusiera en contacto con ellos. Hasta ahora sólo se habían visto los esfuerzos rudimentarios para hallar el nuevo lenguaje y, salvo experimentos llenos de interés pero todavía sin plasmación definitiva, no se conocía nada que pudiera convencer plenamente por sus posibilidades en este terreno.

"De modo que la visita de José Limón, de Doris Humphrey, de Pauline Koner, de Betty Jones, de Leticia Ide, de Ruth Currier y de Lucas Hoving significa una conquista para el arte, y los horizontes que se abren a la imaginación e inquietud de nuestros artistas y la receptividad e interés de nuestro público son de enorme magnitud.

"Desde luego, dos de las coreografías representadas la noche del martes, *Invencción* de Doris Humphrey y *La pavana del Moro* de José Limón, han superado la etapa de experimentación de la danza moderna. En las dos, la primera de sentido abstracto, puramente musical y plástica, y la segunda esencialmente dramática, se logra una continuidad perfecta y una armonía integral. Se desenvuelve plenamente la idea y lo superfluo no tiene cabida en ningún momento. La obra de arte se plasma con justeza y su perennidad se asegura por el doble juego cerebral e intuitivo. La objetividad de la idea y el sentimiento se alcanza y estampa y luego, el proceso de su cristalización se repite en la recreación de los espectadores.

"*Invencción* basta por sí misma para justificar la necesidad de la danza moderna. Su enérgico desarrollo, su dinamismo, la extensión y elasticidad de las actitudes, nos colocan en el mundo de grandes dimensiones en el que vivimos y demuestran cómo es el medio justo para interpretarlo. Limón, con su magnífica figura, con el natural juego de sus brazos y piernas,

con su nato sentido escultórico, forma el centro, y junto a él se mueven las figuras contrastadas y complementarias de Betty Jones y Ruth Currier, una más sutil y lineal, con cabello negro, y otra vigorosa y dominante, con cabello rubio. La música de Normal Lloyd, compuesta simultáneamente con la coreografía, está en correspondencia y su buena factura completa los méritos de la obra total.

"La pavana del Moro es una cosa diferente por su finalidad. Aquí prevalece el sentido teatral. En ella se suman una serie de elementos complicados y difíciles de resolver y su elaboración requiere el enmarcamiento de la imaginación en límites definidos. Toda una síntesis dramática, con una danza de maciza penetración psicológica que no reproduzca o imite expresiones ya conocidas, ni se inmiscuya en terrenos ajenos, pero que con sus contados ingredientes pinte un cuadro completo es la meta final, y a ella se entrega José Limón con sus recursos. Su cultura lo posiona hasta la íntima familiaridad con los cuatro personajes de la tragedia: Otelo, Desdémona, Emilia y Yago. Su talento le marca la unidad y punto de partida para la creación original: un diminuto pañuelo que mantiene la atención centrada. Su imaginación le provee de armónico y flexible aprovechamiento del espacio en las figuras de sus cuatro personajes, por actitudes que sólo por su sugestividad rehacen la larga y compleja historia. Su sentido psicológico lo posibilita para dar personalidad dramática a estos cuatro protagonistas. Y, finalmente, su naturaleza musical lo pone en el camino de seguir con facilidad una línea melódica y un ritmo adecuados para su finalidad. El producto es, pues, una síntesis de armonía insuperable y el objetivo se cumple íntegramente. ¿Y quién puede dudar después de ver *La pavana del Moro* de que en la danza moderna se puede llegar al éxtasis?

"José Limón, Pauline Koner, Betty Jones y Lucas Hoving interpretan –por su sensibilidad, por su ritmo y por su elegancia– la obra en su justa magnitud.

"Nos gustaría mucho dedicar mayor espacio a *La Malinche* y al *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, pero nos hemos pasado ya de nuestro límite y sólo nos concretaremos a unas cuantas palabras. Tanto una como otra coreografías son precisamente lo que se llama experimentos. Son experimentos que sólo acusan un posible camino a seguir y no realizaciones completas. En *La Malinche* el espíritu está admirablemente interpretado y sintetizado (el talento de síntesis de Limón es verdaderamente extraordinario), y desde luego muestra un conocimiento de México a través de sus grandes pintores contemporáneos. Esto es precisamente lo que hace de la breve interpretación histórica algo auténtico (salvo en esa indumentaria de Cortés), pero sin duda es necesaria una revisión de parte del coreógrafo que haga de esta pieza algo mejor estructurado. Pauline Koner hizo una Marina con toda la versatilidad de su simbolismo; Limón personificó a un indio casi de verdad en su encarnación de pueblo mexicano, y Lucas Hoving representó a Cortés tan necesitado de la fantasía del público como el personaje del coreógrafo lo exige. La música

de Norman Lloyd, muy bien escrita y con esa original combinación de piano, percusiones, trompeta y voz (en la que se ganaron un aplauso especial Mario Martínez, el trompetista, y Carlos Luyando, el percusionista) es muy adecuada para la obra.

“En el *Llanto*, la conjugación de todos los elementos es menos feliz y de hecho la tragedia queda reducida a los fragmentos del poema de García Lorca en los labios de la recitadora que los dice. La danza tiene importancia escasa y puede apenas señalarse uno que otro acierto. La voz de Leticia Ide, más bien dicho, su pronunciación no fue la más a propósito y la misma Beatriz Aguirre no nos pareció muy convincente. Es posible que sea por mera sugestión, pero la música de Lloyd aquí también nos pareció menos afortunada.

“No podríamos terminar sin antes hacer una mención muy especial al excelente trabajo desarrollado por el director Simón Sadoff frente a la Sinfónica Nacional, que sonó bien estudiada. El joven director manejó muy bien a sus músicos y (salvo cierta fragmentación en la línea de su propia adaptación a la música de Purcell a *La pavana*) mantuvo una fidelísima colaboración con la escena.”<sup>17</sup>

Frente a opiniones tan positivas también hubo algunas expresiones de desacuerdo, como la del crítico teatral González y Contreras:

“Con publicidad a todo trapo, que va desde la categoría de genio y primer bailarín del mundo, hasta la de ejemplo a seguir por coreógrafos y bailarines mexicanos, el INBA ha presentado a José Limón y su Compañía de Danza Moderna. Es muy difícil hablar de Limón, nacido en Sonora [sic] en 1908 y forjado en la Universidad de California [Limón nació en Culiacán, Sinaloa y realizó sus estudios dancísticos en Nueva York], porque es pintor, músico de talento, coreógrafo y bailarín, y porque las cuatro obras coreográficas que presentó colocan sobre el tapete muchos problemas estéticos que no pueden tratarse en pocas palabras y que ponen en cuestión la esencia misma de la danza. Lo que en José Limón y su compañía, forjados en la escuela de Doris Humphrey y Charles Weidman, se subraya es la virtuosidad impecable y casi mágica del coreógrafo bailarín para hacer acrobacias sobre el vacío.

“Desde *Invención* [...] quedan definidas las posiciones. Limón se encuentra a mil leguas donde crearon arte inspirado en aquellas figuras magníficas de Isadora Duncan, Nijinski y Serge Lifar, que abren en cierto modo una época en la danza, dejando bloqueados y sin salida a los coreógrafos. Todos los contemporáneos, alertas ya así, lo han comprendido.

“La posición en que se encuentra Limón no deja lugar a dudas. La tomó virando bruscamente a 90 grados desde *Invención* y llega a definirla en la más reciente de sus obras *La pavana del Moro* [...] En esta obra opuesta exactamente al concepto shakesperiano del *Otelo*, trabajando con medios

<sup>17</sup> Horacio Sánchez Flores, “Musicales. El éxito rotundo de la primera noche de José Limón y su compañía”, *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1959.

simples y concentrados, da José Limón la expresión más desnuda y mecánica de la angustia y del resentimiento movido por la complejidad celosa. He aquí lo que más tiene que ver con el caso: José Limón se enfrenta íntegramente con el hecho musical en sí maquinizado, y de la danza hace objeto y meta de un maquinismo simple, en el que son constantes hasta una docena de pasos y que en los gestos se dan estereotipados y en taylorización.

"*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* [...] es una danza imitativa, en que la parte vocal la ejecutan dos mujeres de espíritu diverso: la fina danzante Leticia Ide y la actriz Beatriz Aguirre. Le infunden ambas una belleza plástica al conjunto, mientras el baile de José Limón es casi siempre de movimientos lentos triangulares.

"En *La Malinche*, poema ingenuo de pasión, traiciones y arrepentimientos, en que la amante de Cortés se presenta a través de la mentalidad de un niño indígena, ni musical ni coreográficamente presenta raíces indígenas ni españolas. Lo sorpresivo son las intervenciones de la soprano Betty Jones, la forma percusiva de Carlos Luyando y los números de trompeta de Mario Martínez. En esta coreografía José Limón responde en un todo a la estética angular, lenta y maquinista que sus modalidades coreográficas implican y obedecen a las mismas directivas de sus creaciones precedentes y *La pavana del Moro* que le sucede: esto es, el trato adecuado de una sustancia sonora, de calidad mecánica y con exclusividad de toda otra preocupación que no sea la del hecho concreto coreográfico en sí, dentro de una forma correspondiente a la modernización de lo arcaico y proporcionada a la idea lenta y mecánica de las obras."<sup>18</sup>

Halffter dio una visión más general de las obras presentadas por la compañía de Limón:

"Desde el mismo día del estreno, José Limón conquistó a sus compatriotas de manera definitiva. El éxito que obtuvo su magistral ballet *La pavana del Moro* fue verdaderamente memorable, y hasta los aficionados al baile clásico que rehúsan aún aceptar la danza moderna, se vieron obligados a unirse a la clamorosa ovación. Este gran triunfo justifica plenamente el prestigio de que Limón venía precedido, y constituye un triunfo indiscutible de Miguel Covarrubias, jefe del Departamento de Danza del INBA, que resolvió la venida de José Limón, gestionada anteriormente por Fernando Wagner.

"Limón demostró ser el primer bailarín del mundo en danza moderna, no sólo por su limpia técnica —en la que asoma particularmente su perfecto equilibrio—, sino sobre todo por su extraordinaria personalidad artística. Sus movimientos son de una fuerza extraordinaria, su línea es del mejor estilo y su mímica puede compararse a la del gran Leonide Massine. José Limón es un prodigioso actor de la danza, al mismo tiempo que un bailarín de maravillosa plasticidad.

<sup>18</sup> G. González y Contreras, "Teatro crítica. Compañía de danza moderna", *Impacto*, México, 30 de septiembre de 1950.

“Como coreógrafo creemos sinceramente que José Limón se cuenta entre los principales de la actualidad y que en su género es comparable a Antony Tudor o a George Balanchine en el suyo. En *La pavana del Moro*, creación de alta calidad dramática y poética, todo queda expresado por la misma danza. La solución de los problemas coreográficos es en la *Pavana* sencillamente admirable. Con sólo cuatro danzarines, siempre presentes en escena, Limón logra situaciones de la más bella plasticidad, sin que el cuarteto de personajes cause monótona simetría. El aprovechamiento de la música de Purcell –arreglada por Simón Sadoff– está realizado con verdadera sabiduría, y el vestuario de Pauline Lawrence contribuye de modo decisivo a la perfección de este inolvidable ballet.

“En *La Malinche*, José Limón se vio perjudicado por la vulgar música de Norman Lloyd, de sabor comercial y de mal gusto. Y es un hecho que cuando el baile se apoya en partituras como las de Bach, Purcell o Copland, la calidad artística es muy distinta que cuando se usan obras de Lloyd o de Nowak. Esto queda corroborado por el éxito que también obtuvo la *Chacona* de Bach, bailada a solo por Limón, contando con la colaboración del joven y talentoso violinista Fortino Velázquez.

“Cuatro ballets de Doris Humphrey llevamos vistos hasta la fecha: *Invención*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Un día sobre la tierra* y *La historia de la humanidad*. Sabido es que la Humphrey es una de las creadoras de la danza moderna y que, junto con Charles Weidman, dirigió una famosa compañía, dentro de la cual surgió José Limón. Doris Humphrey está considerada como la mejor coreógrafa de la danza moderna, y por ello tuvimos especial interés en apreciar sus creaciones.

“*Un día sobre la tierra*, ballet hecho sobre la *Sonata* de Aarón Copland, es realización de gran belleza y profunda intensidad emotiva. Revela, además, alta maestría en la utilización de la música, y su sencillo simbolismo alcanza momentos de fuerte inspiración. *Invención*, en cambio, es una danza formal maravillosamente realizada, a pesar de que la música de Lloyd, escrita a *posteriori*, no está a la altura de la danza. *La historia de la humanidad*, único número humorístico de la compañía, está concebido con vivacidad e ingenio, y resulta verdaderamente delicioso. El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* fue lo más discutible. Si bien la pura danza es vigorosa y dramática, el conjunto del espectáculo resulta fallido. La música de mal gusto, los recitados fuera de tono y los cortes en el poema hechos un tanto a la ligera, dan un resultado que nada tiene que ver con el poema de García Lorca. Tampoco son de aplaudirse los trajes realistas de las dos enlutadas damas españolas, que debieron en todo caso ser abstractos. Lástima de estas fallas, porque la danza propiamente dicha, repetimos, es excelente, y resultaría extraordinaria sin las complicaciones de la declamación.

“Entre los bailarines de este grupo sobresalen Pauline Koner y Lucas Hoving. Pauline es una famosa bailarina, que ha actuado por todo el mundo.

Su desempeño en *La historia de la humanidad* es un prodigio de gracia y de buena técnica de danza.

"Lucas Hoving ha pertenecido a la compañía de Kurt Jooss. Es, como Limón, un artista viril y de grandes facultades. Su técnica es completa y como mimo tuvo admirable actuación en el papel de Yago de *La pavana del Moro*.

"Simón Sadoff, pianista y director de orquesta, merece mención aparte. Su ejecución de la difícilísima Sonata de Copland fue verdaderamente notable. Como director posee grandes cualidades. Sus indicaciones son seguras, y como intérprete es musical y de buen gusto. Sadoff, que es un concertista muy conocido en Norteamérica, debería ofrecer un recital a solo, para que los aficionados mexicanos pudiesen conocer mejor su talento."<sup>19</sup>

Jorge Crespo de la Serna, con su visión de crítico de las artes plásticas, también opinó:

"No he leído nada verdaderamente esencial sobre al arte supremo de nuestro compatriota José Limón y su pequeño grupo de danza moderna. Para mí es genial lo que ha logrado. Ha asimilado y refinado todo lo bueno, lo revolucionario que tiene la 'escuela' de Mary Wigman, Kreutzberg, Martha Graham, Anna Sokolow y otras notables figuras de este movimiento que, si mi memoria no miente, arranca en Alemania y se sublima en Norteamérica, adquiriendo allí nuevas modalidades.

"Limón ha aprovechado las esencias de esa danza, las bases formales, las directrices y el nuevo concepto que entraña, adaptándolas a su idiosincrasia, a su temperamento. Pero en este acendramiento inteligente, del que ha sacado un estilo propio, su mentora principal, su inspiradora ha sido otro luminar del "movimiento" de la danza moderna: Doris Humphrey, magnífica danzarina en su tiempo y coreógrafa de primer rango ahora. (Véanse, si no, las realizaciones que, junto con Limón, se han presentado en esta breve temporada en el Teatro de Bellas Artes).

"No es preciso detallar aquí este o aquel cuadro de estas danzas, para hacer hincapié en la admirable homogeneidad y refinamientos plásticos que existen entre los efectos teatrales de luz y de decorados, con los trajes, de gusto exquisito, que han usado los bailarines de Limón.

"Ya esto es una fiesta para los ojos. Pero lo que es importante en las danzas de Limón, ya sea él solo quien las interprete, ya sea su grupo, es el modo en que queda plasmado en diversas 'variaciones' plásticas lo profundamente biológico de la danza, acaso la precursora de todas las artes; por lo menos, eso sí, de la música.

"En la danza se resume todo: movimiento, afanes, deseos, nostalgias, alegrías; los mitos, el drama humano, el ansia eterna de desencarnarse y reen-

<sup>19</sup> Rodolfo Halffter, "La vida musical. Rotundo éxito de José Limón", *El Universal Gráfico*, México, 26 de septiembre de 1950.



las coreografías fueron aceptadas y festejadas, sobre todo *La pavana del Moro*. Esta breve temporada, la presencia y las declaraciones de Limón motivaron una importante reflexión sobre la danza moderna y el nacionalismo en el arte; ayudaron a definir criterios y a establecer líneas que siguieran los artistas mexicanos de la especialidad.

Algo similar sucedió con sus detractores, pues fueron varias las opiniones (minoritarias pero representativas) de los seguidores del ballet clásico que se lanzaron contra las autoridades del INBA por haber programado una temporada de danza moderna. Algunos consideraban que ésta era un espectáculo sólo para "minorías",<sup>21</sup> y que era "limitada, unilateral, monótona y poco respetuosa".<sup>22</sup> Esto reflejaba las preferencias del público mexicano y las diferencias internas del campo dancístico, pero los comentarios tuvieron respuesta. Igor Moreno escribió que mientras los "fanáticos" de la danza clásica se resistían al trabajo de Limón, éste había hecho adeptos en un círculo de espectadores que gustaban del ballet y se daban el derecho de "gozar de la belleza del nuevo arte de danza que ahora sí parece que ha encontrado su camino" y tenía "mayoría de edad". Comparó a los detractores de la danza moderna con aquellos que alguna vez subestimaron a los Ballets Rusos de Diaghilev y la música de Stravinski. Afirmó que, a pesar de desacuerdos y conflictos en el campo de la danza, "tirios y troyanos" reconocieron la gran calidad de Limón, cuya presencia había "reconfortado la fe" de los especialistas de la danza moderna.<sup>23</sup>

Efectivamente, hasta los más conservadores cronistas y con posturas más críticas frente a la danza moderna estuvieron de acuerdo con el virtuosismo y la calidad de Limón como bailarín. Su fuerza, técnica y presencia viril convencieron a todos.

## 2. Limón y el Ballet Mexicano

La visita de Limón estaba planteada muy ambiciosamente e incluía su trabajo con la ADM, que se dio desde principios de 1951, cuando se empezó a preparar la primera gran temporada del Ballet Mexicano de la ADM. Ésta contó con Limón como bailarín, coreógrafo, maestro y director artístico; se inició el 30 de marzo y concluyó el 22 de abril. Participaron la ADM, con la inclusión de los alumnos de danza regional, el Ballet Nacional y la Escuela de Educación Física. En esta temporada Covarrubias hizo un gran esfuerzo para reunir a todos los grupos y subgrupos de la danza moderna mexicana.

Limón estrenó *Los cuatro soles* con música de Carlos Chávez, libreto de Chávez y Covarrubias, escenografía y vestuario de Covarrubias; a decir de éste, la obra fue "una realización como ballet indudablemente prematura, ya que Limón la concibió como un gran espectáculo, haciendo caso omiso del tema filosófico de la leyenda y sin lograr

<sup>21</sup> "Por nuestros teatros. Bellas Artes. El ballet de José Limón", *El Redondel*, 2ª secc., México, 24 de septiembre de 1950, p. 14.

<sup>22</sup> S. H., "Entre músicos. Bailes clásicos y modernos", *El Redondel*, 2ª secc., México, 1º de octubre de 1950, pp. 12-13.

<sup>23</sup> Igor Moreno, "Actividades musicales de la semana. El arte danzario de José Limón hizo adeptos en creciente número", suplemento de *El Nacional*, México, 8 de octubre de 1950, p. 14.

compenetrarse del espíritu, esencialmente rítmico, de la danza prehispánica y de la música de Chávez".<sup>24</sup> El reparto de *Los cuatro soles* fue enorme; por primera vez, Limón tuvo a su disposición a enormes contingentes de bailarines, entre ellos, el Ballet Nacional, la ADM y la Escuela de Educación Física.

Limón también estrenó *Tonantzintla* con música de fray Antonio Soler, versión orquestada de Rodolfo Halffter, escenografía y vestuario de Covarrubias, a cuyo parecer la obra reunía el esplendor primitivo y la ingenuidad campesina del arte barroco y constituyó el éxito más rotundo de esta temporada.

Otro estreno de Limón fue *Diálogos* con música de Lloyd, escenografía y vestuario de Julio Prieto. Covarrubias opinó que el tema no fue comprendido por el público, debido al sentido simbólico de la danza, la cual no trataba de reproducir personajes individuales de la historia sino de plasmar la dramática subyugación de la raza indígena, representada por el enfrentamiento Moctezuma-Cortés, Juárez-Maximiliano.

Asimismo, se volvió a presentar *La pavana del Moro* con la compañía estadounidense, obra que había tenido gran aceptación en el año anterior.

Otro estreno, de Lucas Hoving, fue *La tertulia* con temática musical basada en el vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas, versión orquestal de Candelario Huizar, escenografía de Antonio López Mancera y con la participación de los bailarines Lupe Serrano, César Bordes y Laviana Nielsen.

De los coreógrafos mexicanos se estrenó *La manda* de Rosa Reyna, con música de Blas Galindo, libreto de José Durand basado en el cuento "Talpa" de Juan Rulfo, escenografía y vestuario de José Chávez Morado. Para Covarrubias, esta obra era de "carácter mexicanísimo [...] La magnífica música de Galindo, la severidad de la escenografía y la simple y sincera coreografía se unieron para crear una obra vigorosa, original y atrevida".

Xavier Francis estrenó su obra *Imaginerías* con música de Bela Bartok, escenografía y vestuario de Julio Prieto, que según Covarrubias era "una fantástica suite de danzas abstractas de gran emotividad y alta técnica coreográfica".

Guillermo Keys estrenó *Suite de danzas* con música de Bach y vestuario de López Mancera.

También para la temporada se repusieron *El renacuajo paseador*, versión de Martha Bracho sobre la coreografía original de Anna Sokolow, música de Revueltas y escenografía y vestuario de Carlos Mérida; *Fecundidad* de Keys; *La luna y el venado* de Ana Mérida, y "con la mira de atraer a los grupos independientes" el Ballet Nacional presentó *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo, basada en *Raíz y razón* de Zapata de Jesús Sotelo Inclán, música de Jiménez Mabarak, y escenografía y vestuario de Leopoldo Méndez.

Los artistas que participaron en esa temporada fueron, por la ADM, Evelia Beristáin, César Bordes, Martha Bracho, Valentina Castro, Beatriz Flores, Xavier Francis, Raquel

<sup>24</sup> Todos los comentarios de Miguel Covarrubias sobre las obras estrenadas están tomados de su artículo "La danza" ya citado.

Gutiérrez, Salvador Juárez, Guillermo Keys, Ana Mérida, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, Lupe Serrano, Ena Abreu, Diana Bordes, Juan Casados, Olga Cardona, Antonio de la Torre, Víctor Díaz, Florencio Illescas, Jesús Íñiguez, Dora Jiménez, Helena Jordán, Martín Lagos, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez, Blanca Luz Medellín, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Guillermina Peñalosa, John Sakmari y Nieves Tillet; por el Ballet Nacional, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Enrique Martínez, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Jerbert Darién, Lin Durán, Eva Robledo, Áurea Turner, Marine Medina, Consuelo Aguilar, Rodolfo Arana, Juan Keys, Raúl Treviño, José Luis López, León Escobar, Guillermo Serret, Virgilio Mariel y Lavina Nielsen. También tomaron parte la compañía de Limón, la Escuela de Educación Física y los alumnos de danza regional de la ADM. La producción fue de Julio Prieto.<sup>25</sup>

Las clases de coreografía de Limón y Humphrey fueron muy importantes para los bailarines, pues les ayudaron a adquirir un oficio del que carecían. Con la consigna de no temer a la coreografía, Limón logró que se lanzaran a la composición (como fue el caso de Farnesio de Bernal).<sup>26</sup> Por otro lado, la compañía de Limón motivó a los bailarines mexicanos en su trabajo; el mismo fue la inspiración de muchos varones para iniciarse en la danza, como el propio Farnesio de Bernal y Luis Fandiño, quienes llegaron a ser muy importantes para la danza mexicana. Limón dejó además otro legado que fortaleció a la danza nacional: según Rosa Reyna, decía que los artistas del país “teníamos mucho en dónde buscar, para tener temática y forma que podíamos explotar en nuestra expresión. Todas las obras que hizo aquí fueron con música de autores mexicanos y escenografía de pintores mexicanos. Era un apoyo enorme para respetar a los creadores mexicanos”.<sup>27</sup>

La primera temporada de Ballet Mexicano fue seguida por la prensa nacional y la de Nueva York, Boston y Filadelfia. El trabajo de Limón en nuestro país se difundió en revistas como *Dance Magazine*, que publicó artículos sobre sus obras *Tonantzintla* y *Diálogos*.<sup>28</sup> *Dance Observer* publicó notas sobre la labor de Limón y su opinión sobre los buenos bailarines mexicanos, aunque pensaba que necesitaban guía, dirección coreográfica y disciplina. Limón también se refirió a los planes para él y Doris Humphrey de tener residencias permanentes cada año en México, y que la compañía mexicana se presentara en Nueva York. Limón afirmaba que en México había sido aceptado como mexicano, que en este país el artista tenía un sentimiento de pertenencia y era un devoto de sus proyectos. El hecho de que hubiera contado con todos los elementos necesarios para su

<sup>25</sup> 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, vol. 2, INBA-SEP, México, 1986, pp. 368-369.

<sup>26</sup> Según testimonio de Farnesio de Bernal, Limón les decía que era necesario hacer “cien porquerías para hacer una cosa buena”, y les exigía no tener miedo. (Entrevista con De Bernal, Margarita Tortajada, México, 1<sup>o</sup> de agosto de 2004.)

<sup>27</sup> Rosa Reyna en entrevista con Anadel Lynton, *Cenidi-Danza*, México, diciembre 1983.

<sup>28</sup> José Limón, “The making of *Tonantzintla*” y “The making of the *Dialogues*”, *Dance Magazine*, vol. XXV, núm. 8, Nueva York, agosto de 1951, pp. 10-14.

trabajo lo estimuló como creador, así como su contacto con artistas de la talla de Chávez y Covarrubias.<sup>29</sup>

En 1951 Limón llevó a Valentina Castro, Martha Castro, Beatriz Flores y Rocío Sagaón al Connecticut College, New London, a participar en el IV American Dance Festival, y en 1952 al Festival de Danza de Jacob's Pillow, Massachusetts, donde bailaron *Tonantzintla*. Obtuvieron becas para estudiar en los cursos de verano y recibieron excelentes críticas en *Dance Magazine*. En 1952 lograron becas bipartitas del INBA y del Connecticut College Rosa Reyna, los bailarines Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Elena Noriega y Antonio de la Torre. Además de tomar los cursos, hicieron coreografía y se presentaron ante periodistas y críticos de Nueva York; alguno expresó que "no se podía comparar a los artistas norteamericanos con los mexicanos en el aspecto creativo en ningún campo del arte, puesto que a donde los primeros llegaban era el nivel común de juego de los niños de México".<sup>30</sup>

Con Limón llegó Josefina García, maestra de kinesiología, quien le ofreció a Guillermo Arriaga una beca para los cursos de verano en Jacob's Pillow en 1952. Al año siguiente, Beatriz Flores fue becada para estudiar en el Metropolitan Opera House de Nueva York.<sup>31</sup>

La gran aceptación de la primera temporada de Ballet Mexicano condujo a que se programara nuevamente la compañía del 24 de noviembre al 16 de diciembre de 1951. Otra vez Limón actuó como bailarín y, al igual que Doris Humphrey, como coreógrafo huésped.

Para la preparación de la segunda temporada, "trabajando febrilmente durante meses de ensayos que se prolongaban diariamente hasta altas horas de la noche, poseídos de un entusiasmo y una fiebre creativa sin precedentes, los bailarines de la ADM, con Limón y Doris Humphrey, montaron nueve obras nuevas".<sup>32</sup>

El programa de mano de esa temporada decía: "La Academia orienta sus actividades principalmente hacia la creación de un estilo de danza mexicana, en el mismo plano de la pintura y la música mexicanas, no sólo en los motivos folclóricos y en la música, sino en el espíritu mismo al interpretar por medio de la danza los motivos y el ambiente nacionales".<sup>33</sup>

Doris Humphrey presentó *Pasacalle* con música de Bach y vestuario de López Mancera, "obra maestra de la danza moderna [...] que demostró en definitiva el adelanto técnico logrado por los jóvenes bailarines", según Covarrubias.

<sup>29</sup> Arthur Todd, "Mexico responds to Modern Dance and Jose Limon", *Dance Observer*, Nueva York, marzo de 1951.

<sup>30</sup> Rosa Reyna, "Raquel Gutiérrez", *op. cit.*, p. 21.

<sup>31</sup> Guillermo Arriaga en *Charla de Danza con Guillermo Arriaga*, conducida por Felipe Segura, Cenedi Danza, México, 24 de septiembre de 1985.

<sup>32</sup> Miguel Covarrubias, *op. cit.*, p. 108.

<sup>33</sup> Rafael Abascal y Macías, "Miguel Covarrubias. Antropólogo", Miguel Covarrubias. Homenaje, Fundación Cultural Televisa, A.C./Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., México, 1987, p. 156.

Limón estrenó *Antígona* con música de Carlos Chávez, prólogo de Salvador Novo, escenografía y vestuario de Covarrubias, quien comentó que era “admirablemente bailada por Rosa Reyna y Limón”, y *Redes* con música de Silvestre Revueltas, libreto de José Revueltas, y que a decir de Covarrubias, quien reiteró el genio de Limón como coreógrafo y bailarín, “tal vez fue lo mejor que compuso en México”.

Otros estrenos que tuvieron éxito fueron *El chueco* de Guillermo Keys, con música de Miguel Bernal Jiménez y escenografía de López Mancera, por ser “el ballet más emotivo y más completo”; *El sueño y la presencia* de Guillermo Arriaga, con música de Blas Galindo y escenografía y vestuario de Chávez Morado, que es “hasta la fecha la mejor interpretación de un asunto popular mexicano, ya que fue concebido con sensualidad, fantasía y una gran originalidad”. Elena Noriega estrenó *Tierra*, con música de Francisco Domínguez, escenografía de José Morales Noriega y vestuario de Arnold Belkin, “un ballet de gran efectividad, altamente emotivo y con un fuerte sabor mexicano”.

También debutaron otras obras “de menos trascendencia”: *Los pájaros* de Martha Bracho, con música de Respighi y escenografía y vestuario de López Mancera; *Huapango* de Beatriz Flores, con música de José Pablo Moncayo, vestuario de Rosa Covarrubias y escenografía de Miguel Covarrubias, y *La muñeca Pastillita* de Rosa Reyna, con música de Jiménez Mabarak, basada en la obra de Miguel N. Lira, escenografía y vestuario de Julio Prieto, donde bailaron el grupo infantil de la ADM y Jorge Cano como invitado. Se repusieron *Tonantzintla* y *La manda*.

Los artistas participantes fueron, por la ADM, Guillermo Arriaga, Sonia Alcántara, Farnesio de Bernal, Diana Bordes, César Bordes, Martha Bracho, Juan Casados, Martha Castro, Valentina Castro, Olga Cardona, Marcia Cravioto, Ana María Cortés, Concepción Dávila, María Luisa Dávila, Minnie de la Garza, Antonio de la Torre, Ricardo Demarest, Víctor Díaz, Bertha Estrada, Luis Fandiño, Beatriz Flores, Xavier Francis, María del Carmen Gómez, Esperanza Gómez, Hermila Guerrero, Raquel Gutiérrez, Benjamín Gutiérrez, Nellie Happee, Cibeles Henestrosa, Jesús Íñiguez, Dora Jiménez, Helena Jordán, Guillermo Keys, Juan Keys, Abraham Lamas, Adriana Medina, Marinel Medina, Edmundo Mendoza, Yolanda Moreno, Gloria Muciche, Gloria Navarro, Elena Noriega, Rosalío Ortega, Nieves Orozco, Luz María Ordiales, Carolina Pardavé, Vidya Peniche, Guillermina Peñalosa, Cristina Peñalosa, Alma Ramírez, Rosa Reyna, Pablo Reynoso, Rocío Sagaón, Reynaldo Silva, Teresa Urgell, Julia M. Villaseñor, Laura Cano, Cristina Rubiales, Rosa del Carmen López, Carmen Ramírez, Nuria Torres, Eva Ochoa, Elizabeth Kapellman y Teresa Galindo. Además se contó con el actor Raúl Dantes del Departamento de Producción Teatral, jefe Julio Prieto. La Orquesta Sinfónica Nacional fue dirigida por José Pablo Moncayo y los directores huésped Blas Galindo, Eduardo Hernández Moncada, Carlos Jiménez Mabarak y Miguel Bernal Jiménez.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> 50 años de danza en el PBA, op. cit., pp. 371-372.

El trabajo del Ballet Mexicano continuó sin Limón. Del 24 de abril al 18 de mayo de 1952 presentó su tercera temporada en el PBA con diez obras nuevas,<sup>35</sup> y la cuarta con dos estrenos, del 13 de octubre al 9 de noviembre.<sup>36</sup>

A pesar de las intenciones iniciales de que el trabajo de José Limón con la ADM tuviera continuidad, eso no sucedió sino hasta 1960, cuando regresó con su compañía e hizo una reposición de su obra. No obstante, su participación en la danza moderna nacionalista fue relevante. Lo fue para quienes convivieron con él y le aprendieron, y su labor en México dio, según Emilio Carballido, "un alcance internacional inmediato a las obras presentadas y, para el equipo de bailarines y coreógrafos residentes, un contacto con la vida universal de la danza, una conciencia de nivel y dirección".<sup>37</sup>

José Limón es un gran artista de la danza moderna mundial; lo es por la importancia de sus obras y enseñanzas, por los temas que tocó y por su presencia viril en el escenario. Restableció la grandeza de la danza masculina al utilizar la lógica de estrategias defensivas: mostró dominio, poderío y agresividad en la danza.<sup>38</sup> Eso no sólo identificó a los varones de manera individual, sino a la danza moderna nacionalista y los temas que le interesaban. Se requería mostrar al "hombre de la patria",<sup>39</sup> la identidad que se construía en México a partir de su Revolución.<sup>40</sup> Ésta "alentó, con su promesa de transformación social, un espíritu mesiánico que transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social".<sup>41</sup> A partir de esto se elaboró "la figura del héroe macho mítico",<sup>42</sup> que sustentó una imagen de masculinidad congruente con la de nación: "el macho es México encarnado".<sup>43</sup> Y en la danza, era el bailarín viril quien lo representaba. Nadie mejor que Limón para personificarlo.

<sup>35</sup> *Tózcaltl*, Fiesta perpetua de Xavier Francis (m. Carlos Chávez, esc. y vest. Covarrubias); *El invisible* de Elena Noriega (m. Ignacio Longares, libreto Emilio Carballido, esc. y vest. Covarrubias); *La hija del Yori* de Rosa Reyna (m. Blas Galindo, esc. y vest. Antonio López Mancera); *Antesala* de Guillermo Arriaga (m. Eduardo Hernández Moncada, libreto y diseños Santos Balmori); *La balada mágica o Danza de las cuatro estaciones* de Arriaga (m. y libreto Jiménez Mabarak, esc. y vest. José Reyes Meza); *La valse* de Raquel Gutiérrez (m. Ravel, esc. y vest. López Mancera); *La poseída* de Guillermo Keys (m. Silvestre Revueltas, esc. y vest. López Mancera); *Sensemaya* de Martha Bracho (m. Revueltas, libreto Arrigo Coen Anita, esc. y vest. José Reyes Meza); *Muros* verdes colectiva de Olga Cardona, Bodil Genkel, Martha y Valentina Castro, Beatriz Flores, Rocio Sagaón y Guillermo Keys (m. José Pablo Moncayo, vest. López Mancera), y *Entre sombras anda el fuego* de Helena Jordán (m. Blas Galindo, diseños Graciela Arriaga).

<sup>36</sup> *Movimientos perpetuos* de Rocio Sagaón (m. Poulenci); *La madrugada del panadero* en la versión de Raquel Gutiérrez (c. Anna Sokolow), y *Ermesida* de Olga Cardona (música Hernández Moncada, libreto Emilio Carballido, diseños Chávez Morado).

<sup>37</sup> Rafael Abascal y Macías, op. cit., p. 156.

<sup>38</sup> Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender, Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, The University of Chicago, Chicago, 1988, p. 29.

<sup>39</sup> Magda Montoya en Margarita Tortajada Quiroz, *Mujeres de danza combativa*, Conaculta, México, p. 38.

<sup>40</sup> Elissa Rashkin, "Los machos también lloran: Televisa and the Postnational Man", ponencia presentada en la Reunión de Latin American Studies Association, Guadalajara, 17-19 de abril de 1997.

<sup>41</sup> Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México, 1993, p. 140.

<sup>42</sup> Ilene V. O'Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, Westport CT, Greenwood Press, 1986, Elissa Rashkin, op. cit.

<sup>43</sup> Charles Ramirez Berg, *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, University of Texas, Austin, 1992, en Elissa Rashkin, op. cit.

## ∴ Entrevista imaginaria a José Limón ∴

*La actitud necesaria es la de incorruptibilidad*

Patricia Cardona

Ocurrió un día de otoño de 1966 a las dos de la tarde. No hacía frío, pero un viento fuerte insistía en refrescar los cuerpos, que teníamos que cubrir para no quedar expuestos en la vía pública. José Limón me lo había advertido cuando hablamos por teléfono. El clima de Manhattan es traicionero, sobre todo en octubre. Fue una buena señal. Con este pequeño detalle me di cuenta de que el coreógrafo de figura mítica no tenía desplantes de prima donna. Él mismo abrió la puerta de su departamento. Acababa de dar sus clases en la Escuela Juilliard. Me indicó que lo siguiera a la cocina. Estaba preparando su platillo favorito: un pollo a la crema, acompañado de una ensalada de frutas con queso cottage y gelatina, y un té helado sin azúcar, y habló, mientras cortaba las manzanas y las nueces, del implacable e ingrato destino del hombre: la vejez y la muerte.

"¿Adónde se han ido los últimos veinte años de mi vida?", se preguntó como si tuviera prisa para llegar a algún lado. "Las décadas transcurren como antes transcurrían los años, con velocidad asombrosa. Recuerdo cuando mis dieciocho años fueron eternos, cuando los veinticinco parecían no tener fin, cuando los treinta y cinco eran casi permanentes. Todavía no aparecían las arrugas en el cuello."

¿Qué manera de romper el hielo! Sorprendida por esta confesión súbita me pregunté por qué lo decía con tanta vehemencia. Su sinceridad me inhibió, hasta cierto punto. ¿Cómo insistir en que desarrollara este tema tan esca-

broso sin ser indiscreta? Pero ni siquiera tuve que hacer el intento.

"Llevo treinta y ocho años bailando y descubro que he dejado de ser el joven vigoroso de mis primeros días. Eso es muy duro de aceptar para un bailarín."

El que habla es un José Limón que lleva la piel morena muy firme y pegada al músculo. Porta los cincuenta y ocho años como quien se acomoda relajadamente una bufanda alrededor del cuello. No hay melancolía en sus palabras pero sí emoción, sentido dramático y una espléndida teatralidad que se humaniza con las faenas de la cocina. La ensalada ya está lista y me invita a pasar a la mesa.

El departamento está en un edificio muy antiguo que ha conservado su propio aroma. Es magnífico a la vista, pero no es para los ojos, por su sobriedad, sino para el olfato. Cuando entré en la cocina había otro montaje de aromas penetrante, desde los más intensos hasta los más sutiles.

Hay tres platos sobre la mesa. El tercero es para Pauline Lawrence, que no llega aún. Pero José Limón no se detiene. Tiene un apetito feroz, de adolescente. Yo me limito a saborear sus platillos, a escucharlo y a esperar que llegue el momento adecuado para intervenir con mis preguntas. Hasta el momento no ha sido necesario. Supone que quiero saber sobre sus orígenes, sobre Doris Humphrey. Siempre se lo preguntan en las entrevistas.

---

\* Esta entrevista imaginaria se creó con base en los artículos de José Limón y sus declaraciones, tomadas de diversas revistas y periódicos, además de los comentarios críticos de quienes lo vieron bailar.

"Durante mi niñez en México viví fascinado por las danzas y bailes indígenas. Más tarde, al otro lado de la frontera, pude ver bailarines de tap y de ballet. A pesar de mi interés, pensaba que esto era una actividad de niñas. Entonces, por accidente, estuve en una presentación de Harald Kreutzberg. Lo que vi ese día cambió drásticamente e irrevocablemente mi vida. Vi la danza como expresión de inefable poder. Un hombre podía, con dignidad y majestad, bailar; bailar con la visión de Miguel Ángel y de Bach."

*Acabo de conocerlo en persona y ya siento el impacto de José Limón en el estómago. Tiene el don de transformar el más insignificante comentario en una contundente afirmación. Su voz y sus gestos son otra coreografía. No cabe duda de que la frase más afortunada que se ha pronunciado en torno a José Limón es la que dice: "Sin su presencia la danza moderna en Estados Unidos habría sido juego de niños y mujeres". No recuerdo dónde la leí.*

"Kreutzberg me había dado suficiente luz como para encontrar el camino. Pero él era alemán, sus visiones eran góticas; eran coherentes con su personalidad. Yo era un mexicano en Estados Unidos. Tenía que encontrar la danza que expresara lo que yo era."

*Esa danza la descubrió cuando se encontró con Doris Humphrey. "Tuve la fortuna de llegar a su estudio como principiante en el preciso momento en que con su compañero Charles Weidman, se había embarcado en ese largo viaje de descubrimiento. Mi maestra Doris Humphrey estaba convencida de que cada individuo era único y que, como bailarín, cada cual tendría que descubrir su camino, como ella había encontrado el suyo. Me dio instrucción, entrenamiento, estímulo, críticas y orientación para hacer mi propia danza. No debía imitar a mis maestros. Muy pronto fui inducido a componer, con la advertencia de que haría cien danzas malas antes de poder hacer una buena."*

"Hasta que encontró su propio método", le comento. "Ah, un método es otra cosa. Creo que un método es un conjunto de impulsos orgánicos que tienen que ser encontrados –o reinventados– en nosotros mismos. Son las experiencias individuales y los conocimientos adquiridos que trazan una línea de trabajo donde sigue habiendo una gran pregunta medular, algo irresuelto. Es como una lesión que no tiene cura. Los métodos siempre están determinados por esos grandes interrogantes."

*¿Entonces un método es absolutamente personal, imposible de transmitir?*

"Tampoco eso es verdad. Puede transmitirse a través de un largo recorrido, hecho de contradicciones y aparentes traiciones para lograr un mínimo de claridad."

*El pollo a la crema está delicioso, pero no puedo saborearlo a gusto porque toda mi atención está puesta en el rostro, las manos, la voz de este hombre que hace de un pensamiento una disertación.*

*En una de las paredes de la cocina hay una enorme foto de Isadora Duncan. ¿Qué está haciendo ahí, encima del refrigerador, la gran pionera que nunca dejó un método para la historia? Sólo quedaron sus imágenes como gran inspiración, como un aroma, otro más del departamento de José Limón. Dirijo la mirada hacia la bailarina y él la pesca. Es desconcertante su rapidez, su presencia. Está en todo. Lo controla todo. Por un instante me siento avasallada cuando contesta a las preguntas que no he pronunciado pero sí pensado.*

"Me veo a mí mismo como el discípulo y continuador de Isadora Duncan y del ímpetu americano ejemplificado por Doris Humphrey y Martha Graham, así como por su visión de la danza: un arte capaz de expresar la tragedia sublime y el éxtasis dionisiaco."

*Lo ha dicho con la naturalidad de quien vive así su propia vida. Ahora me explico por qué la austeridad, la sobria sencillez de su departamento. Su presencia lo llena todo. Se necesita espacio para que quepa la enormidad de sus visiones, de su creatividad. No hay distracciones, como adornos inútiles o cuadros decorativos. Todo, ahí, está lleno de sentido. Veo muchos libros, partituras, dibujos y alguna artesanía mexicana.*

*Su departamento es como su obra. José Limón siempre ha escarbado debajo de los formulismos caducos, de los desplantes del virtuosismo técnico, de las superficies muy pulidas. Su obsesión ha sido captar la potente belleza –a veces cruda belleza– del ser humano. “Vivo entre demonios y mártires, santos, apóstatas y locos. Mi inspiración son los artistas que revelan la pasión humana y que ejemplifican la suprema disciplina artística y formas impecables: Bach, Miguel Ángel, Shakespeare, Goya, Schönberg, Picasso, Orozco. Fue Doris Humphrey quien me hizo ver que el hombre era el mejor tema para hacer coreografía. Fue Martha Graham quien probó que los ingredientes para una gran danza, gran teatro, gran arte, están en las pasiones humanas, en la grandeza y en los vicios.” Primero su alumno, más tarde su estrella principal, José Limón se convirtió así en la extensión de la potencialidad creadora de Humphrey, a pesar de la diferencia de temperamentos.*

*Lo interrumpo. Me hace falta saber cuál fue exactamente el papel de Harald Kreutzberg en su vida. Sabemos, por otras entrevistas, que el coreógrafo y bailarín alemán generó un viraje radical en su vida. Sabemos que él le señaló el camino para dedicarse a la danza y dejar la pintura. Sabemos que le mostró la esencia del humanismo y de la virilidad en la danza moderna. “Pero dígame –le dije–, ¿qué pasaba en su intimidad, en ese momento en que conoció al bailarín alemán qué produjo tal bifurcación? No es fácil decidir ser bailarín a los veintiún años. Un poco tarde, ¿no cree?”*

“En ese momento de mi vida sólo sabía que era infeliz. Me sentía vacío, agotado y desorientado. Nada tenía sentido para mí. Estaba muy vulnerable y acepté la invitación de una amiga para ir al Teatro Knickerbocker, a un concierto de Harald Kreutzberg. Cuando se levantó el telón, sentí que me moría. Los bailarines eran realmente extraordinarios. Fue mi renacimiento. Eran tan impresionantes. ‘¡Dios mío! –dije a la chica que me acompañaba–, ¿dónde ha estado esto durante toda mi vida? Es lo que he querido hacer y no lo sabía.’ Después de la función, permanecí en estado de trance. Kreutzberg, con su calvicie reluciente, sus facciones agudas y su vestimenta ondulante, me había enseñado lo asombroso de la danza como arte.”

*“Entonces su obsesión de convertirse en bailarín triunfó sobre la limitante de su edad”, le comenté. José Limón contestó: “Tampoco tenía la constitución física. Bueno, eso creía yo. Quería trabajar con los innovadores, con quienes creaban movimientos maravillosos y nuevas composiciones, diferentes al ballet clásico, a cualquier danza vista antes en los Estados Unidos. En ese contexto ni la edad ni mi estatura podían detenerme. Cuando entré unos días después al estudio de Doris Humphrey, supe cómo quería pasar el resto de mi vida. El hecho de tener veintiún años y de que debía haber comenzado mi entrenamiento diez años antes no me daba miedo.”*

*“Ahora entiendo –le dije–. Cuando hay conciencia de que existe toda una vida para practicar y perfeccionar su arte, y cuando la dedicación será total, no conviene preocuparse por los años anteriores. Usted vivió sus primeros años como lo hizo para poder llegar a ese instante de descubrimiento y dedicación, ¿no cree?”*

“No cabe duda. Una vez que entré al estudio de Doris, sentí la decisión en mi cuerpo. Le dije a la mujer que estaba detrás del escritorio de recepción de la escuela: ‘Quiero estudiar para ser bailarín’,” dijo.

Esa mujer era Pauline Lawrence, con quien más tarde se casaría y que seguimos esperando mientras transcurre la entrevista. Los platos ya están vacíos y lo que sigue es la sobremesa. Limón pide una pausa para ir a la sala a poner música. Selecciona una de las piezas más exquisitas de Bach: las Variaciones Goldberg. "No cabe duda de que este hombre es un mago", pienso para mí adentro. La tarde de otoño se ha convertido en una lluvia de oro y entra por las ventanas de la cocina cálida, acogedora, donde preside Isadora Duncan. No se le ocurre proponer que nos vayamos a la sala. Sin decirlo explícitamente, sigue esperando a Pauline. El ritual de la mesa no ha concluido.

Con una sonrisa nostálgica recuerda que gracias a su estatura y a su aspecto imponente lo arrancaron del salón de clases apenas un mes después de empezados sus estudios para que hiciera el papel de guardia en una lujosa producción de Lisistrata. Ésta fue estrenada en el teatro de la Calle 44 de Nueva York en junio de 1930. El espectáculo fue montado por Norman Bel Geddes, con música de Leo Bernstein y coreografía de Charles Weidman y Doris Humphrey.

Lo interrumpo de nuevo para decirle que no todo pudo haber sido tan fácil. "¡Claro que no!", responde.

El día en que José se presentó en el estudio para el primer ensayo de Lisistrata, sufrió su primera crisis de identidad como bailarín. Vestido con mallas y una camisa, estaba formado con cinco bailarines y más de una docena de bailarinas. Alrededor estaban sentados los actores y los músicos en traje de calle, con una obvia curiosidad. José percibió que los bailarines varones eran objeto de miradas indiscretas, más bien morbosas, pero no entendía por qué. La gente los observaba pues algunos de ellos eran a todas luces homosexuales, excepto un ex levantador de pesas que claramente no lo era.

De repente, de pie en ese salón de ensayos destartalado y con la pintura despegándose, José empezó a sudar frío. "Miré la angosta duela de fresno, el barniz amarillento, deslucido en ciertas partes, y pensé: "¡Oh, Dios todopoderoso! ¡Pensará el mundo de mí lo mismo que piensa de aquellos otros? Tuve que recuperarme recordando que todos los guerreros de la antigua Grecia se habían entrenado en la danza; que los sacerdotes de los inicios de la Iglesia cristiana habían guiado a sus devotos en danzas solemnes. Antes de la era del ballet, la danza en el mundo occidental se había considerado propiedad exclusiva del hombre, e igualmente, los actores habían sido sólo hombres."

"¿Cuestionó su vocación cuando estuvo tan expuesto y vulnerable ante la mirada de los otros?", pregunté.

"Nunca me consideré un bailarín nato. Nunca. Eso lo sentí a lo largo de toda mi carrera. Fueron muy difíciles los tres primeros años de estudio. Sin embargo, disfruté de ellos, a pesar de varios periodos en los que pensaba que nunca mejoraría mi técnica. Sabía que carecía de coordinación y que no tenía, al principio, la elasticidad que requiere un bailarín. Pero poco a poco, mi cuerpo cedió a las exigencias de los ejercicios; desarrollé velocidad, precisión y una gama dinámica de movimientos.

"De lo que siempre estaba seguro es que podía aprender a bailar de forma digna para un hombre. Mi trabajo con Charles Weidman y Doris Humphrey me ayudó a lograr esa meta. Ambos coreógrafos tenían una fuerte convicción sobre el uso específico del hombre como bailarín, en vez de diseñar danzas que tuvieran carácter neutro. Charles ya había desarrollado movimientos y ejercicios aptos para el cuerpo del hombre, gracias a sus años de estudio con Ted Shawn."

Además, en las clases de Doris también aprendí que el cuerpo humano tiene muchas de las características de un

*instrumento musical; que es capaz de articular el ritmo, presentar un tema a través del movimiento y desarrollarlo. El cuerpo humano obtiene su propio timbre y su propia gama de acuerdo con el tamaño, el sexo y la constitución emocional del bailarín. Los bailarines podrían tener tipos distintos que variaran desde el violín hasta el contrabajo y, agrupados expresivamente, crearían una sinfonía del movimiento.*

*Ahora José Limón se mueve como lo haría un director de orquesta. Sus enormes brazos, sus manos poderosas cortan el aire y llenan el espacio vacío con trazos de ritmos, fraseos. La música de Bach se escucha en el fondo. Hay una ambientación perfecta para la entrevista.*

"Siempre he sostenido que los músicos son bailarines y que los bailarines sólo pueden ser buenos cuando son a la vez buenos músicos. Esto no significa que un compositor deba, literal y físicamente, dominar el arduo vocabulario del bailarín, ni tampoco que éste tenga que ser un experto en violín, en timbales o en arpa. No."

*El entusiasmo lo desborda. Casi disculpándose por su vehemencia, dice: "Permitame hablar de ese compositor tan enteramente coreográfico, de ese incomparable bailarín del espíritu: J. S. Bach. No sólo baila en sus suites francesas, en sus suites inglesas, en sus partitas y sonatas para diferentes instrumentos —con sus chaconas, minuetos, courantes, zarzandas, alemandas, gigas y otras formas dancísticas—, sino que no pudo ni quiso excluir la danza de las cantatas y oratorios. La danza es toda clase de categorías. Existe una danza para cada experiencia humana. Permitame preguntarle, ¿qué nombre podemos darle al apasionado acto creativo?, ¿qué otra cosa es la convulsión del nacimiento sino danza?, ¿qué es el deleite perpetuo de la infancia y la niñez sino danza? Y, ¿qué me dice de los frenéticos rituales de la adolescencia, de las sobrias solemnidades de la madurez, las bodas, las procesiones académicas, las inauguraciones, las coronaciones y*

*funerales?, ¿qué son sino danzas con las que se nos concibe, con las que nacemos, crecemos, vivimos y morimos? Todo esto es danza, tanto profana como sagrada."*

*Levanto la mano para pedirle permiso de hacer una pregunta, pero no me hace caso. Se ha montado en un torrente de energía incontenible.*

"¿Cómo es que Bach, el maestro del drama y de la imagen, logra dar esa visión extática? Es un gran bailarín y un gran coreógrafo. Por ello nos ofrece en esa obra una danza embriagante, en un tempo de tres por cuatro: un hermoso vals. Y esto, en 1732, *annus Domini*, casi cien años antes de que se creara el vals. En la cantata pone a bailar al bajo, al oboe, al conjunto de cuerdas y a nuestro ser. Esta obra la compuso para la *Fiesta de la purificación*. Parece que J. S. Bach no encontró mejor forma de expresar la purificación que por medio de la danza. O quizá podría yo decir que, por ser un gran músico y un gran compositor, no pudo abstenerse de la danza."

*Timidamente le comento que la verdad es que danza y música han coexistido como cómplices, a pesar de que los bailarines de la danza moderna soñaban con la liberación de la danza frente a la música, con eliminarla por completo. La danza debía ser autosuficiente; crearía su propia música y sus propios ritmos...*

*Me interrumpe para concluir la idea: "Se dice que el gran Nijinski fue un precursor, con éstas y otras propuestas, de la representatividad de la danza como arte moderno del siglo veinte. Mientras su mente y su razón se tambaleaban al borde de una demencia trágica, en sus momentos de lucidez bailaba la visión de una danza nunca antes vista, que surgía de las profundidades de su espíritu atormentado, y la ejecutaba en un silencio hipnótico. Se dice que estos rituales, que sólo un puñado de espectadores invitados atestiguaron, tenían una belleza majestuosa y terrible."*

*"¿Cabe hablar de Isadora Duncan como otro centro de controversia?"*

"Isadora Duncan, fenómeno audaz que electrizó y escandalizó en las primeras décadas de este siglo, bailaba las sinfonías completas de Tchaikovski y Schubert. Fue el centro de una gran controversia, como usted dice. Había quienes la injuriaban como aficionada desvergonzada y diletante. Para otros era un milagro encarnado. En cualquier caso su método para lidiar con la música era interpretarla. Aparentemente había gran parte de improvisación: nunca interpretaba dos veces una obra de la misma forma. Tenía el poder de sostener con una sola mano, por así decirlo, una presentación que dejaba al público al borde de un pandemonio de adoración."

*"¿Podría dar un ejemplo?"*

"Se cuenta un detalle interesante de uno de los movimientos de *adagio*; se me olvida si era de la *Quinta sinfonía* o de la *Patética* de Tchaikovski. Empezaba en el centro, al fondo del escenario, y caminaba lentamente hacia adelante, tan lentamente que no quedaba claro cómo se movía, alzando sus brazos bien formados. Este gesto tan sencillo duraba todo el movimiento de la sinfonía y, al final de éste, llegaba a las luces del proscenio. El efecto era hipnótico: la visión lumínica de la bailarina semidesnuda, semibacante, semidiosa era sobrecogedora, no así para sus directores, quienes se quejaban de que eso no era danza."

*Entonces entra Pauline Lawrence. Se ve radiante. El fuerte aire de la calle le ha encendido la piel, y José Limón se levanta y la recibe con un beso. Se toma unos momentos para recalentar el pollo. Le resume lo que hemos estado hablando. Pauline escucha con discreción e interés. No podía ser de otra manera. ¿Cómo resistir tantos años al lado de este portentoso hombre? Observo que él le sirve los platillos con suma atención. Se le ve presente en cada*

*uno de sus movimientos. La verdad es que no está simplemente sirviendo un platillo, sino creando un puente de comunicación con su esposa con cada uno de sus gestos. Ella come en silencio.*

"La danza es muchas cosas", dice José Limón mientras se sienta nuevamente en la mesa. "Es poderío. Puede poner coto a la putrefacción y descomposición que muerde las entrañas mismas del valor humano para que él pueda combatir la idea del fatalismo y la derrota. El bailarín puede utilizar su voz para encontrar la razón de la sinrazón, el orden en el desorden. Ésta ha sido siempre la noble misión del artista. El gran Goethe, cuando ya caían sobre él las sombras de la muerte, gritó: 'Luz, más luz'. El artista contemporáneo no puede menos que consagrar el poder de su espíritu y la llama de su arte para llevar un rayo de luz a los oscuros rincones del alma."

*El tema lo llena de entusiasmo. Es difícil creer que pueda existir un ser así. Tal intensidad genera azoro. Ahora entiendo por qué José Limón siempre ha generado personajes dramáticos. Decido aterrizarlo en los temas de actualidad. Le pregunto sobre la danza de hoy. ¿Lo motiva? ¿Lo atrapa?*

*Con la misma energía de sus personajes dramáticos, declara: "Reconozco la tendencia nihilista en la danza moderna actual. Parece que es una necesidad mandar al diablo todo lo que nos rodea. Pero no creo en tal nihilismo, por el simple hecho de que Dios no ha muerto si no queremos que muera. Creo que el hombre lleva adentro la chispa divina. Todas las razas, en todas las épocas de la humanidad, han inventado a sus dioses. Los egipcios, los hebreos también. Buscaban plasmar la idealización dilatada de la humanidad. Y buscaban, ante todo, rescatar la imagen masculina a semejanza de las culturas teatrales del mundo, las más antiguas y arcaicas. Los hombres entonces eran dioses; los dioses, hombres. Eran héroes los protagonistas del equilibrio del universo."*

*“¿Entonces no rescata nada de lo actual?”, le pregunto.*

“Hay tanta porquería en la danza moderna actual... hay tanto neodadaísmo inepto. Pero también hay impertinencia y audacia. Esto es maravilloso. Es necesario y positivo que las jóvenes generaciones se burlen de la tradición: es bueno para ellas y para la tradición misma. Claro que requerimos de una memoria histórica del pasado, pero la danza moderna debe ir hacia donde se le antoje. En el momento en que se le codifique, se dogmatiza, se acaba. Para esto tenemos ya bastante con el ballet clásico, un magnífico dogma.”

*Me desconcierta cuando dice:* “La danza moderna no es popular. No es apropiada, como el ballet, para anunciar automóviles, aspiradoras, alfombras o tintes para pelo en televisión. Por otra parte, algunos coreógrafos han tomado cosas de la danza moderna para sus *shows* en Broadway, de modo semejante a lo que hacen con Debussy, Bartok y Schönberg en las películas de Hollywood”.

“El hecho es que grandes multitudes no habrían tenido contacto con estas formas contemporáneas de arte (por muy diluidas que hayan quedado) de no haber sido por el cine y la televisión. Sin embargo, desde mis participaciones en Broadway me di perfecta cuenta de lo incompatibles que resultan ambas formas, la seria y la frívola. Por un lado, la actitud necesaria es la de incorruptibilidad. Es imposible hacer concesiones a la vulgaridad, a la banalidad. De esto resulta una danza difícilmente popular y, mucho menos, de moda. Sin embargo, la danza moderna es una realidad y una necesidad de nuestro tiempo. Es preciso encontrar un lenguaje que exprese el espíritu de América. Este idioma es esencialmente no académico; es experimental y ecléctico.”

*“¿Cuándo es que usted siente el impulso de crear? ¿Cómo se manifiesta en su cuerpo?”*

“He tratado, con mucho esfuerzo, de ser ateo, pero no lo he logrado. Dios es aquello que me impulsa a crecer, a crear, a ser más grande de lo que soy. Dios no es ese señor con barbas que solamente se ocupa de los pecados de sus criaturas. Dios, para mí, es lo que me detiene cuando estoy a punto de cortarle la yugular a quien se lo merece. Me detengo porque en ese momento tomo una decisión. Dios es la Capilla Sixtina, la *Novena sinfónica*; Dios es Bach y el Museo del Prado. Y esto es lo que expreso en mis coreografías de una manera humilde, por supuesto, porque tengo mis limitaciones.”

*“¿Habla usted en serio?”, lo interrumpo incrédula. Su risa suena como una cascada de quince metros.*

“Claro que tengo limitaciones como bailarín, como coreógrafo, como hombre. Las cosas no me llegan fácilmente. Yo no soy Mozart, ese genio prolífico al que todo le emanó sin esfuerzo. Yo tengo que buscarlo, jalarlo, con mucho trabajo, dolorosamente.”

*Dice que la creación es como arrojarle él y sus bailarines, todos juntos, al mar profundo y oscuro. Nadan bajo el agua, cada cual en su dirección, se lanzan señales, cada uno emerge para tomar aire cuando puede, mira alrededor y le parece que está solo. Crecen los materiales como flujos de energías y se van fijando en pequeños bloques de hielo, para poder conservarlos y elaborarlos. Se les llama “partituras”. Algunas de éstas encierran un sueño, un programa o una ilusión. Cada uno ve también naufragar intenciones y posibilidades que habían surgido del trabajo. Los materiales se acumulan y se vuelven una cantidad de perspectivas, de historias, de acciones, de accesorios. Es el tiempo de invertir la ruta. ¿Para qué sirve toda esta abundancia? Para ser cortada. Solamente entonces comenzarán a ser esculpidos el tiempo, el espacio, los pasos y las reacciones necesarias. La complejidad es lo que queda.*

Así han emergido de las profundidades muy lejanas El emperador Jones, La pavana del Moro o Missa brevis. En una de sus últimas coreografías, titulada Mi hijo, mi enemigo, se necesitaron veintidós bailarines, casi todos egresados de la Escuela Juilliard de Nueva York.

"Yo solía ajustar mis coreografías a cuatro bailarines bellos, espléndidos, a semejanza de la música de cámara. Ahora, en mi madurez, quiero ver masas a la manera de las grandes sinfonías."

36  
::

José Limón se refiere a los días en que dejó el servicio militar para reestructurar la compañía de Doris Humphrey, después de la Segunda Guerra Mundial. Había encontrado en Lucas Hoving al compañero ideal. Tan alto como Limón, Hoving, sin embargo, era pálido, de apariencia nórdica. Limón, moreno, fuerte, bien plantado sobre la tierra, contrastaba con la aparente fragilidad de Lucas Hoving. Esto le permitió crear obras para personajes dramáticos contrastantes.

"¿Quizá fueron los primeros en la danza moderna de Occidente?", le pregunto.

"La particularidad de estos contrastes dramáticos era la lucha de emociones opuestas, que me permitieron alcanzar alguna sentencia moral mediante la vulnerabilidad del hombre, la tiranía, la envidia y el poder; cristianismo contra paganismo. Con esto no sólo tenía un punto de partida dramático para mis coreografías, sino que establecía un antecedente profesional que sacó de la mediocridad la participación masculina dentro de la danza. Los duelos entre hombres siempre fueron alrededor de la conquista de una mujer deseada, sin mayor profundidad en torno a las motivaciones psicológicas. Yo me opuse a tal frivolidad."

Inevitable preguntarle sobre la danza mexicana y su participación en ella.

"¿Cómo entender la identidad estética?" "Silencio que es resonancia", contesta. "El resto es artesanado, lo más importante, la condición necesaria. Pero no es lo esencial. Sin artesanado no se realiza nada, no se parte, no se viaja, no se llega."

José Limón confiesa que en sus danzas mexicanas lo que más le ha preocupado es el espíritu artístico con el que creó sus coreografías, el cual de por sí era mexicano. "Me interesaron y me interesan sobremanera los pasos de los bailes folclóricos, pero una danza con valor artístico no se puede limitar al repertorio de los pasos en uso, siempre reducido y del todo insuficiente."

Confiesa, además, que si se extiende con exceso a lo típico, el artista "se hunde en los detalles" y pierde lo que es más puro y sustancial. En este sentido es ejemplar el caso de Tchaikovski. Para sus contemporáneos fue europeizante, pero José Limón dice que es mucho más ruso que los "rusos profesionales", como Rimski o Borodin. José Limón confía en que las obras de un mexicano sean siempre mexicanas, por su propia naturaleza. "Para que esto ocurra –afirma– lo que importa es que el artista trate, por encima de todo, de ser humano, profundamente humano."

José Limón cree, por este motivo, que sus realizaciones son perfectamente comprensibles, aun para los no iniciados. "El verdadero arte tiende, para mí, no a mistificar y oscurecer, sino a emanar luz."

Martha Graham siempre supo el costo de esa conciencia encendida y cobró por ello. Y por mucho tiempo tuvo las mejores producciones de la danza moderna estadounidense. José Limón, por el contrario, nunca le puso precio a su conciencia.

Pauline Lawrence, ahora sí interviene: "Hemos sobrevivido, claro, pero jamás hemos tenido el dinero suficiente para

pagar la música y el vestuario que hubiésemos querido. Si sumamos las cantidades que nos han entregado las instituciones de promoción artística, éstas parecen la chispa de un cerillo que se apaga inmediatamente en comparación con los siete millones de dólares que la Fundación Ford le ha dado al ballet clásico para sus zapatillas de punta”.

*José Limón* escucha atentamente a su esposa y ha terminado con el último trozo de manzana de su ensalada de frutas; evita lamentarse por los pies descalzos de la danza moderna. Austero, sólo comenta: “Balanchine se los ha merecido. Además, la plutocracia apoya a la plutocracia”.

Y añade sonriendo: “Yo soy un tipo sanguíneo. No resiento nada de nadie. Por ello mi danza es siempre una alabanza al espíritu del hombre. Aunque aparecen personajes como Judas, como Pedro el Grande, verdaderos monstruos sin piedad, son mis instrumentos para hacerle entender al público que el hombre es todavía un posible elemento para transformar el cobre en oro. Puede ser, a veces, muy estúpido. Pero dudo que alguna vez utilice la bomba atómica. Creo en esto firmemente. De lo contrario, esta noche me volaría los sesos”.

*Ya no hay arrogancia en sus palabras. Ni solemnidad. Él mismo lo explica:* “Los bailarines no podemos ser ostentosos. Estamos demasiado agotados como para serlo. Se requieren cierta gordura y flaccidez de la piel. Los bailarines no tenemos ni una ni otra. La danza quema la grasa. Lo que queda es la esencia, pura sustancia”.

*Le anuncio que estamos llegando al desenlace de la entrevista. Pero no puedo retirarme sin antes pedirle que me defina cómo percibe el espectador la pura sustancia de la que habla. ¿Cómo la concibe el coreógrafo en lenguaje corporal?*

*Sólo ahora se detiene a pensar. Mira la foto de Isadora,*

*luego mira la luz que entra por la ventana. Se escucha únicamente el piano de las Variaciones Goldberg de Bach. Voltea, observa fijamente su cuerpo. Se concentra en los pies.*

*Antes de responder, explica que la experiencia debe ser transmitida de una manera útil; no puede ser simplemente contada como una emoción que pertenece sólo a quien la ha vivido. Siempre ha buscado respetar este mandamiento: tienes que saber explicar. Al mismo tiempo sabe bien que la energía empleada para explicar a veces se retuerce en la oscuridad. También el trabajo escénico tiene sus etapas y zonas silenciosas. Algunas se pueden compartir, otras no. Algunas son fecundas de enseñanzas, otras son solitarias e incommunicables.*

*“El contacto del pie del bailarín con la tierra le da una significación especial. Los pies son la base, y como las raíces de las plantas, dan al bailarín la sustancia y el alimento de la tierra. El uso de los pies revela la filosofía entera de la danza. La verdad es que no hay contraste mayor que el que existe entre el cuerpo humano y el uso de los pies desnudos en la danza contemporánea.”*

*“Los pies desnudos nos llegaron de la gran Isadora Duncan. El pie es parte sumamente expresiva de nuestro instrumento, sutil y hermoso en sí mismo, capaz de muchas otras cosas, además de llevarlo a una elegante punta como en el ballet romántico. El pie puede ser, en manos expertas, casi tan elocuente como esas mismas manos. Cuando se le da énfasis al talón se logra gran fuerza y robustez. Puede articularse, doblarse, girar. Puede expresar dulzura o violencia. El pie ha llegado a ser el símbolo de la revolución contra la danza académica.”*

*“Duncan, en su afán por encontrar un nuevo lenguaje para la danza de nuestra era, no sólo descartó el corsé sino también la zapatilla. Sus sucesores en Alemania y en los*

Estados Unidos, durante la época posterior a la Primera Guerra Mundial, siguieron sus pasos con pies desnudos. En un siglo torturado y turbulento, ellos crearon un nuevo lenguaje de la danza que pudiera expresar el mundo actual y su trágica realidad. La danza con los pies desnudos, sin trabas que ocultaran toda su belleza, era tan necesaria como la zapatilla con punta en una época menos desilusionada y menos atormentada que la nuestra."

*"¿Y qué me dice de las manos?", le pregunto mirando fijamente su gestualidad mientras se expresa sobre los pies.*

38  
::  
"Una de las voces más elocuentes del cuerpo es la mano. Su función es completar el movimiento o el gesto general. La mano es el sello sobre la realidad. Un ademán del cuerpo, por más vigoroso que sea, no puede convencer ampliamente a menos que las manos estén de acuerdo con el conjunto. Tampoco puede lograrse que un ademán sobrio o sutil lo sea del todo si las manos no están en perfecta consonancia con el cuerpo. Puede decirse que las manos respiran como los pulmones. La mano se contrae y se ensancha. Puede proyectar movimientos –aparentemente hasta el infinito– o puede recogerlos de nuevo hacia la fuente original dentro del cuerpo. La mano es vocera y árbitro."

"Pero el principio básico y de mayor importancia jamás se olvida: que el movimiento –para que tenga fuerza, elocuencia y belleza– debe surgir del centro orgánico del cuerpo. Debe tener su fuente vital y su impulso en la respiración de los pulmones, en los latidos del corazón. Debe ser intenso y completamente humano, pues de lo contrario serán movimientos gimnásticos, y la danza resultaría mecánica y vacía. Es ésta la cualidad, la inflexión en el movimiento que crea esa magia en el teatro que sólo la danza puede crear. Completo dominio del matiz y del color en los gestos y en el movimiento es el objetivo hacia el cual camina el bailarín incesantemente, porque éstos son los recursos que le dan a su lenguaje importancia y validez."

*Doris Humphrey fue la voz del oráculo cuando un día pronunció: "Eres un elegido de los dioses. Por eso estás en la danza, aunque la danza sea demencia".*

*Pero la danza lo cubrió de honores. Tuvo la primera compañía que viajó bajo los auspicios del Estado: actuó en la Catedral de Washington, en el Philharmonic Hall, en la Casa Blanca. Es decir, pisó los espacios sagrados de la cultura norteamericana. Recibió doctorados, premios e insistentes invitaciones para establecerse en México, donde nació, un día de 1908, en Culiacán, Sinaloa.*

## Bibliografía

Cardona, Patricia, "José Limón, por sí mismo", Cuaderno de Danza núm. 28, *Antología José Limón*, México, INBA/Cenidi-Danza, 1994, pp. 31-33.

Limón, José, "Los bailarines son músicos son bailarines", *ibidem*, pp. 19-24. [Discurso pronunciado por Limón, maestro de danza, en la Escuela de Música Juilliard de Nueva York, el 5 de octubre de 1966. Traducción de Kena Bastien].

—. "El énfasis americano", *ibidem*, pp. 25-26 [en Selma Jeanne Cohen, *The Modern Dance. Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1969. Traducción de Lin Durán].

—. "El lenguaje de la danza", *ibidem*, pp. 15-18 [de la revista *Wisdom*, traducido y publicado en *El Universal*, México, noviembre de 1960, 4ª secc., p. 3].

Pollack, Barbara y Charles Humphrey Woodford, "La fortaleza de una vocación", *ibidem*, pp. 9-10 [de *Dance is a Moment. A Portrait of José Limón in Words and Pictures*, Princeton Book Company Publishers, Pennington, 1993. Traducción de Alan Stark].

Sin autor, "Vuelta de José Limón", *ibidem.*, pp. 11-13 [en *Tiempo*, México, 22 de septiembre de 1950].



## :: *Tonantzintla*:... y la arquitectura danzó ::

Patricia Camacho

Sólo a dos mentes juguetonas, de temperamento festivo, se les pudo haber ocurrido que el barroco profuso de la iglesia de Santa María Tonantzintla, ubicada en Puebla, podría ser puesto en movimiento haciendo danzar a tres de sus ángeles y a un arcángel, en lo que José Limón y Miguel Covarrubias idearon era la fiesta por el cumpleaños de una sirena que, para llevar el capricho al extremo, ni siquiera iría vestida de sirena en la coreografía que con esa temática se estrenó en el Palacio de Bellas Artes en 1951.

Es de todos conocido el papel fundamental que el artista plástico y apasionado del arte dancístico, Miguel Covarrubias, desempeñó en el impulso y la consolidación de la danza moderna mexicana de espíritu nacionalista, durante su gestión como jefe del Departamento de Danza del entonces recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, que dirigía Carlos Chávez.

*El Chamaco* Covarrubias fue quien invitó varias veces a José Limón, radicado en Estados Unidos, a que viniera a trabajar con bailarines mexicanos. Una de esas estancias sirvió para concebir, montar y presentar al público la primera versión de su coreografía *Tonantzintla*, de la cual no existe registro videográfico en ninguna parte del mundo.

Hacia los años sesenta del siglo xx, José Limón recreó dicha obra y el video del remontaje se encuentra resguardado en los acervos de la Biblioteca Pública de Nueva York y en los de la Biblioteca Juilliard, según la información gentilmente proporcionada por la directora del Instituto Limón, con sede en Estados Unidos, Ann Vachon, quien señaló que la José Limón Dance Company no tiene dicha coreografía en su repertorio.

Varias preguntas surgen en torno a esta obra: ¿cómo emergió la idea?, ¿por qué *Tonantzintla* precisa-

mente?, ¿qué papel tuvo esa coreografía en su momento?, ¿quiénes la interpretaron por vez primera y cómo se eligió el elenco?, ¿cuál era el método de montaje coreográfico de José Limón?, ¿qué peso tuvo Covarrubias como diseñador de vestuario y escenografía?, ¿se perdió esa obra en la memoria de la danza mexicana?, ¿tiene vida en la actualidad?

En las siguientes líneas trataré de dar respuesta a estas preguntas. No lo haré sola. Iré de la mano de las coordenadas que me proporcionó la historiadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Yolanda Trejo Arrona; de los testimonios de las maestras Rocío Sagaón, Valentina Castro y Martha Castro, y de la visión del coordinador nacional de Danza, el coreógrafo Marco Antonio Silva, quien apoyó el rescate de la obra para darle vigencia en el espectro dancístico de nuestros días.

### La iglesia de Santa María Tonantzintla

Barroco de sello indígena, donde la visión de los evangelizadores españoles quedó plasmada en una versión libre, tosca, colorida, apabullante y conmovedora por los albañiles indígenas del siglo xvi, que en un estallido de vitalidad dejaron testimonio de lo que para ellos era la cosmogonía cristiana, sin poder y seguramente sin querer abandonar su fe precolombina. Ellos estuvieron de acuerdo en adorar a la madre de Dios pero no dejaron de llamarla *Tonantzin*, "nuestra madrecita", y a *Tonantzintla*, "el lugar de nuestra madrecita".

El historiador Pedro Rojas describe los decorados de estuco del interior de esta iglesia: "Flores y niños son fácilmente dos símbolos de una misma idea. Por eso coexisten muy bien en *Tonantzintla*, y además muchas veces se

sintetizan, se hacen uno. Así, vemos que de las corolas brotan rostros y sobresalen cabecitas infantiles. Los querubines son como flores con sólo la cabecita y sus breves alas. Ellos traducen plásticamente el sentimiento de la cosa preciosa, de la inocencia, del candor, la belleza, la inteligencia, la alegría de vivir. El cantor indígena decía flor; el cristiano vino a decir niños.<sup>1</sup>

El sincretismo simbólico tan vivamente plasmado en esta iglesia tiene su correspondiente en la poesía y las canciones a las que se refiere el mismo Pedro Rojas. El poeta Nezahualcóyotl cantó:

#### Alegraos

Alegraos con las flores que embriagan  
las que están en nuestras manos.  
Que sean puestos ya  
los collares de flores.  
Nuestras flores del tiempo de lluvia,  
fragrantes flores,  
abren ya sus corolas.  
Por allí anda el ave,  
parlotea y canta,  
viene a conocer la casa de dios.  
Sólo con nuestras flores  
nos alegramos.  
Sólo con nuestros cantos  
perece nuestra tristeza...<sup>2</sup>

En los cantos indígenas del siglo xvi, es decir, ya con el efecto de la evangelización, aparecen los niños, tal como brotan de las coloridas corolas de las flores de Tonantzintla. El ejemplo de esto lo da el historiador Rojas, al citar a Ángel María Garibay:

Daremos placer al Dios único  
sobre el verdeciente prado.  
Muy placentero está rumorando  
perfumadas flores, deleitosas flores  
hemos de cortar allí nosotros los niños.  
Brotan allí flores rojas de Dios,  
la roja "cabellera del agua", que prende,  
colgada está entre la fronda verde,  
hemos de cortarla nosotros los niños.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pedro Rojas, *Tonantzintla*, UNAM, México, 1978, p. 79.

<sup>2</sup> Miguel León Portilla, *Tres poemas del mundo azteca*, IIH, UNAM, México, 1967, p. 75.

<sup>3</sup> Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1954.

Así como estos cantos, Tonantzintla se erigió como un monumento que servía de eminente indicador de lo que “era la vida popular campesina, tal como se proyectaba y sublimaba en la región poblana durante la época virreinal y aun posteriormente”.<sup>4</sup>

La búsqueda de las raíces auténticamente mexicanas en el arte flotaba en el ambiente en un periodo de nuestra historia. Tan sólo cinco años después del estreno de la coreografía de José Limón, Pedro Rojas publicó su primer estudio sobre Tonantzintla (1956); en él afirma: “La unidad de esta obra no está en la cosa, sino en el alma de sus creadores [...] no está tampoco en un solo artista que la conciba y prepare, sino en el conjunto de opiniones del sinfín de artesanos que intervinieron para ir haciéndola en el transcurso del tiempo, lo que explica su carácter artístico popular”.<sup>5</sup>

Pero ya en 1925, y en respuesta a las aspiraciones posrevolucionarias de rescatar el arte nacional y, por lo tanto, popular, el Dr. Atl había publicado en varios tomos su libro *Iglesias de México*. El tomo IV se dedica a los templos poblanos, pero no sólo a los grandes santuarios, sino también a las pequeñas iglesias de pueblo, con énfasis en Tonantzintla. Le llama la atención “este pequeño templo revestido de una alegría primaveral por el gusto indígena, que surge como flor en medio de las arboledas [...] y que da a] la región un aspecto risueño”.<sup>6</sup>

Esa sonrisa arquitectónica sería retomada por José Limón en su coreografía. Le llamaron la atención los mismos elementos que destacó el Dr. Atl y también el exuberante barroco que impresionó a Manuel Toussaint por “la magnificencia del conjunto y la ingenuidad de los detalles”, que Pedro Rojas califica de “impresionistas-asociacionistas”, en tanto las impresiones que causan dan la posibilidad de formular asociaciones entre los diferentes elementos y con el conjunto de la obra.

Esas asociaciones mentales fueron las que llevaron a José Limón a ver en ese paraíso primaveral indígena nada menos que una fiesta. Y qué mejor motivo festivo que celebrar la vida, a través de un cumpleaños y de un ser tan fantástico como los ángeles niños nacidos de las corolas de las flores de estuco, que él decidió cifrar en una sirena.

### Tonantzintla de José Limón

Con toda la carga histórica, estética y simbólica del templo de Santa María Tonantzintla, Miguel Covarrubias invitó a José Limón a dicha iglesia y convinieron en realizar un montaje inspirado en su exuberancia, ingenuidad y belleza. La obra se titularía simplemente *Tonantzintla*, con coreografía de Limón, escenografía y vestuario de Covarrubias y música de fray Antonio Soler, orquestada por Rodolfo Halffter.

<sup>4</sup> Pedro Rojas, *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>6</sup> Dr. Atl, *Iglesias de México*, vol. IV, “Tipos poblanos”, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1925, p. 66.

Rocío Sagaón, intérprete de la versión original de la coreografía, actualmente artista plástica y maestra, narra sobre la obra estrenada en México en 1951:

"Miguel Covarrubias conoció a José Limón en Nueva York cuando era jefe del Departamento de Danza del INBA; en ese momento se le ocurrió a Miguel invitarlo para que nos diera clase de coreografía y de técnica, y para que nos montara obras a nosotros, que éramos un grupo que él reunió porque estábamos todos diseminados... tuvo la idea de primero poner *Los cuatro soles*, con música de Carlos Chávez y texto del mismo Covarrubias. La coreografía, de José Limón, era para que toda la gente pudiera estar en una danza. Entretanto, a Miguel se le ocurrió llevar a José a visitar la iglesia de Tonantzintla. Claro que estando allí él quedó fascinado, muy contento, y tuvieron juntos la idea de hacer la coreografía. Miguel se puso a hacer los dibujos del vestuario, hizo un marco simulando la entrada de la iglesia y un ciclorama con la luna y el sol como están en la arquitectura del templo. Para entonces nos invitaron a Martha Castro, Beatriz Flores y a mí a interpretar a unos ángeles; Valentina Castro sería la sirena y José Limón, el arcángel.<sup>7</sup>

La otrora sirena, actual maestra, coreógrafa e intérprete de danza, Valentina Castro, rememora:

"En la época de oro de la danza mexicana, Miguel fue quien propició todo esto en cuanto a ideas y fue un gran funcionario. Como conocedor de bailarines, de teatro, una persona tan, tan diversa, reunía a músicos, teatreros, escritores, pintores, escenógrafos, bailarines, coreógrafos, para hacer las obras. Estaba muy interesado en las cosas mexicanas y creo que por eso trajo a José Limón. Lo involucró en todas las cosas mexicanas e hizo varios ballets, entre ellos, *Tonantzintla*.

"Miguel Covarrubias nos llevó a todos a la iglesia de Tonantzintla, única en América Latina, con toda esa grandiosidad barroca, llena de color, contraria digamos a las iglesias españolas, que son nada más doradas. Nos asaltó su colorido.

"Creo que Covarrubias más bien introdujo esta idea no sólo de *Tonantzintla*, sino de *Zapata* y de muchas obras más. Elaboró un mural con un mapa de México, que muestra las cosas más sobresalientes de cada población, rutas, iglesias, juguetes mexicanos... Conocía, incluso creo que estaba haciendo un calendario de todas las festividades importantes de la república, e indudablemente ahí apareció Tonantzintla.

"Creo que le pareció muy agradable, porque las danzas tenían mucho conjunto, *Los cuatro soles*, todas estaban con mucho conjunto, de grandes bailarines, de muchos bailarines. Hacía falta una danza de poca gente. No-

<sup>7</sup> Rocío Sagaón, Entrevista y transcripción de Fidel Romero, Jalapa, Veracruz, 21 de septiembre de 2007.

...sotras estábamos más jovencitas y se dio; creo que Miguel vio reflejada en nuestra juventud esa pureza angelical y también la ligereza de las figuras; entonces lo ligó con nuestros rostros, el mío, que es de rasgos mexicanos. Dijo: 'Barroco mexicano lleno de color como es nuestro pueblo, como son los mexicanos', y quiso hacer algo así.<sup>8</sup>

En la ciudad de México ya estaban José Limón y su compañía, que habían venido de Nueva York. Miguel Covarrubias entusiasmó a todos. Dispuso un transporte y, junto con él, todos, coreógrafo, bailarines extranjeros y mexicanos, recorrieron el camino hasta Tonantzintla.

"Covarrubias nos llevó a todos, incluso fue parte de la compañía de José Limón. Esa iglesia es una maravilla [...] lo que hacía Miguel es que mostraba cosas, para ver si los coreógrafos y los bailarines se inspiraban en eso.

"Iban José Limón y su músico, porque tenía uno que trabajaba con él. Iba incluso Doris Humphrey, quien siempre acompañó a Limón en su etapa en México; Miguel y Rosa Covarrubias; las cuatro bailarinas que participábamos en la coreografía, que éramos Rocío Sagaón, Martha Castro, Beatriz Flores y yo, y alguien más, creo que de Ballet. No recuerdo mucho porque íbamos en un camión, pero como Miguel decía: 'Fíjense en la arquitectura y en los detalles', uno se fija en eso y borra lo demás.

"Después estuvimos en un pueblito. Recuerdo haber tomado algo en unas jícaras que vendían, no pulque, era de maíz.

"Yo nunca había estado en Tonantzintla y recuerdo que me hizo mucha gracia ver esas caras con las bocas abiertas de las que salen frutas, piñas, plátanos, hojas, manzanas o naranjas. Y esos ojos muy abiertos. En la entrada no precisamente hay una sirena, pero son figuritas que parece que terminan en una colita. Entonces yo creo que él dijo: 'Esto parece una sirena'. También me hizo mucha gracia ver el sol y la luna alrededor de uno de los lados del atrio principal. Está la virgen, Santa María Tonantzintla, Santa María pero es Tonantzin.

"A mí me gustó mucho porque en ese tiempo jugaba con unos rehilates, les soplaban y corría con ellos, daban vueltas con un papel tan brillante como el que está en Tonantzintla, es como si fuera oro pero de color muy bonito. También me gustó mucho que se ve lo blanco en contraste con los colores de los personajes, los ángeles. Y de repente Miguel dice: 'Yo creo que ustedes podrían ser los ángeles, pero también hay una figura de arcángel'.

"Entonces uno comienza a imaginarse desde ese momento con esos vestidos y cómo sería; es algo muy simple, es el cumpleaños de la sirena, aunque en la iglesia no está eso exactamente."<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Valentina Castro, Entrevista con Patricia Camacho, México, 21 de agosto de 2007. Transcripción de Paola Aimeé Rodríguez Arcovedo.

<sup>9</sup> Valentina Castro, op. cit.

¿Qué fue lo que coreográficamente hizo José Limón con la arquitectura de Tonantzintla?

"El barroco es muy redondo, muy ondulado; los brazos, la cara, más bien el cuerpo, eran muy ondulantes, como el barroco. Como es el cumpleaños de la sirena, vienen los ángeles con unos grandes cuernos de la abundancia llenos de frutas, que eran los regalos para mí.

"Yo era la sirena. Aparecía sentada en el hombro de José Limón en una posición que era muy barroca, muy redondita. Parecía que estaba casi en vilo. Llevaba mi guitarrita y unas flores en la otra mano. Eso es todo, era muy sencillo."<sup>10</sup>

Al estrenarse en el Palacio de Bellas Artes, la obra obtuvo las mejores críticas y una entusiasta respuesta del público.

"Entonces nos becaron en el Connecticut College, llevamos esta coreografía y la bailamos allá, así como en el Festival de Danza de Jacob's Pillow. Gustó muchísimo, porque era uno de los ejemplos de nuestra cultura. Pasaron los años y organizamos con Elena Noriega y varios bailarines de México una compañía que se llamaba Ballet Contemporáneo, con el fin de ir al Festival de la Juventud en la Unión Soviética, e invitamos también a Guillermina Bravo. Nos sumamos los dos grupos y a mí se me ocurrió reponer *Tonantzintla*. Para entonces los ángeles eran Rosa Reyna, Graciela de Velasco, otra muchacha que no recuerdo su nombre, y Valentina continuó de sirena. El arcángel era interpretado por Juan Casados. Fue algo muy bonito porque nos invitaron a ir de Rusia a China. No llegó la escenografía y en tres días los chinos se pusieron a hacer una rápidamente; en lugar de poner el sol y la luna, pusieron las pirámides del sol y la luna de Teotihuacan, unas nubes chinas barrocas y los cuatro taburetes también con nubes chinas. Ahí la presentamos."<sup>11</sup>

Junto con la prensa mexicana, la neoyorquina, las de Boston y Filadelfia, que se expresaron muy favorablemente de esta obra y de los bailarines mexicanos, Miguel Covarrubias manifestó su beneplácito señalando que *Tonantzintla* "reunió el esplendor primitivo y la ingenuidad campesina del arte barroco y constituyó el éxito más rotundo de esta temporada",<sup>12</sup> refiriéndose a la de 1951.

"Para cuando la repuse en 1957, año en que nos fuimos a Rusia y a China, la tenía muy en la mente y la terminé de montar sin la ayuda de las otras intérpretes. En la época en que José Limón la puso era muy emocionante, porque él tenía una fuerza fantástica, una vitalidad, una alegría y un

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Rocio Sagaón, *op. cit.*

<sup>12</sup> Margarita Tortajada, *Danza y poder*, INBA, México, 1995, p. 202.

gran entusiasmo. Era mexicano, nacido en Culiacán, y desde pequeño se lo habían llevado a Estados Unidos, pero su corazón siempre estuvo en México. Entonces, cuando hacía coreografías mexicanas siempre estaba encantado, uno de sus mayores éxitos fue *Tonantzintla* y también *Redes*; con ambas triunfó rotundamente.

"Miguel murió en 1957 y en 1970 Ana Mérida estaba al frente del Departamento de Danza. Se le ocurrió invitar a José otra vez. En ese momento quisieron reponer *Tonantzintla*, pero por razones extrañas Limón no lo hizo; sin embargo, creó otras coreografías como *Missá Brevis*, hermosísima. Ya no se repuso *Tonantzintla* en esa época."<sup>13</sup>

Además de su enorme talento, la calidez y la gentileza caracterizaban a José Limón durante sus montajes. La maestra Martha Castro, uno de los ángeles en el estreno de *Tonantzintla*, comenta:

"Éramos de las bailarinas ya formadas más jóvenes del Ballet de la Academia de la Danza Mexicana, y José Limón fue quien nos seleccionó. Trabajar con él fue una experiencia que nos enriqueció artística y emocionalmente, porque con él se tenía que bailar con el alma, la expresión del movimiento hablaba por sí sola.

"Además, Limón era un bailarín maravilloso; movía un brazo y ya estaba danzando. Tenía una gran personalidad; trabajar a su lado y bajo su dirección fue un regalo de la vida. Cuando bailábamos con él lo hacíamos con una alegría natural."<sup>14</sup>

Rocio Sagaón añade:

"Creo que entablamos muy buena amistad y artísticamente muy enriquecedora, porque él siempre nos explicaba lo que estábamos haciendo y era muy cálido, se preocupaba de que la gente no se lastimara, de que ensayáramos y descansáramos, era muy cuidadoso del cuerpo de su elenco. Como bailarín era maravilloso y como coreógrafo siempre estaba protegido y respaldado por Doris Humphrey, su maestra.

"La relación con nosotros era muy bonita, después de un ensayo o de una función nos íbamos juntos a cenar, a comer, a veces Miguel Covarrubias hacía comidas en su casa y nos invitaba a algunos de nosotros, era un ambiente muy amistoso, un aprendizaje riquísimo, humano y artístico.

"Cuando trabajábamos dedicábamos el tiempo que nos pidieran, no nos limitábamos a alguna hora de irnos... ensayábamos las horas que fuera; José también era de una intensidad..., como echarse un clavado, quedarse ahí y nadar y nadar.

<sup>13</sup> Rocio Sagaón, *op. cit.*

<sup>14</sup> Martha Castro, Comunicación telefónica con Patricia Camacho, Puebla-México, 4 de octubre de 2007.

\*Fue un trabajo muy estrecho entre José Limón y Covarrubias, de gran intensidad y comprensión; una relación artística que nunca hemos vuelto a tener. Fue inigualable.<sup>15</sup>

¿Cuál fue el método de montaje coreográfico de José Limón para *Tonantzintla*?

\*Llegaba a veces a un ensayo y decía: 'A ver, a ver, espérense niñas. Siéntense... quietecitas'. Nos ponía en alguna posición y nos quedábamos como muñequitos de barro en nuestra posición. Luego nos movía, pero siempre viéndolo y, a partir de las poses empezaba a inventar las secuencias de movimiento.

\*Me acuerdo de que él repetía: 'Quietecitas, quietecitas'; hacía un paso de piernas o de torso y nos decía: '¿Qué tal, les gusta?'. 'Síiiii'. Éramos muy niñas, yo tenía quince años. Así lo hacía y después nos decía: 'A ver, todos juntos, levanten la pierna, salten así, levanten el pecho', lo iba haciendo así por sensibilidad de nosotros y de él, poniendo las cosas con cierto aire español, porque había un paso como de jota pero ya transformado.<sup>16</sup>

*Tonantzintla* está vigente en la memoria corporal de sus primeras intérpretes y, gracias a sus esfuerzos y al apoyo que les brindó en 2005 la Coordinación Nacional de Danza, esta coreografía vive también en la memoria reciente de los espectadores.

\*José nos escogió para hacer esta coreografía haciéndonos pruebas de movimiento y de todo, nosotras le gustamos y así fue que nos escogieron para interpretarla. Nos gustaba tanto, que hasta la fecha nos acordamos de los pasos como si hubiéramos bailado ayer, por eso pudimos reponerla.<sup>17</sup>

### Memorias de *Tonantzintla*

Pasaron los años; el fuerte aliento que en la década de los cincuenta coronó de brillo a la danza moderna mexicana se mantuvo latente en las intérpretes primigenias de *Tonantzintla*. Nunca quisieron que se borrara la estela que dejó esta coreografía en sus cuerpos, en sus vidas.

Beatriz Flores al parecer radica en Estados Unidos y se mantiene al margen de la danza. Pero permanecen unidas Valentina Castro, Rocío Sagaón y Martha Castro, quienes juntas decidieron realizar un montaje de su autoría, basado en la estructura, estilo y aliento del que hizo para ellas José Limón hace más de medio siglo.

Recibieron el apoyo financiero de la Coordinación Nacional de Danza, y su titular, el coreógrafo Marco Antonio Silva, las ayudó a organizar el proceso de selección del elenco.

<sup>15</sup> Rocío Sagaón, *op. cit.*

<sup>16</sup> Valentina Castro, *op. cit.*

<sup>17</sup> Rocío Sagaón, *op. cit.*

Titularon su coreografía, con duración de quince minutos, *Memorias de Tonantzintla*. Con ella participaron en el Premio Miguel Covarrubias de Creación Coreográfica en noviembre de 2005. La sirena y los ángeles fueron interpretados por Olivia Luna, Carolina Mújica, Cathy Peña y Araceli Arias, y el arcángel, por Carlos Antúnez y Emir Meza, alternadamente.

La música de fray Antonio Soler fue recuperada por el compositor y musicólogo Joaquín López "Chas". La obra de José Limón se estructuraba a partir de cuatro composiciones del padre Soler. Tras una larga indagación, "Chas" sólo logró recuperar tres, y por tal motivo la coreografía de Sagaón y las hermanas Castro consta de tres cuadros.

Con base en una investigación hemerográfica de las coreógrafas, Máxima Calvario creó el vestuario a partir de los diseños de Miguel Covarrubias. Tomando la escenografía original de este artista, Joaquín Reza elaboró la utilería, y un equipo integrado por Jesús Artillo, Arturo Durán, Elda Hernández y Francisco Durán se encargó de traer al siglo XXI los telones de 1951.

Los trajes de los ángeles son de terciopelo y raso, con visillos dorados. Llevan tocados metálicos, coronados por enormes y coloridas plumas. La sirena viste leotardo y mallas rosa mexicano que tienen adheridas aplicaciones a manera de estrellas, y lleva una pequeña faldilla con terminados ondulados en la pelvis; porta en una mano una guitarra y en la otra unas flores metálicas, al igual que su tocado. El arcángel lleva vestimenta de terciopelo guinda con detalles dorados.

En el primer cuadro –que tiene elementos de zarabanda– entran los ángeles en fila, con regalos: cuernos de la abundancia llenos de frutas. Al fondo aparece el arcángel con la sirena sentada en su hombro en postura caprichosa, casi en vilo. Desciende la sirena y junto con los ángeles se sube a sendos taburetes profusamente decorados; quedan en posturas barrocas y fijas, como esculturas.

En el segundo cuadro –que incluye una jota– baila el arcángel al centro en un breve solo; luego hace dueto con la sirena. Ambos saltan lateralmente con las piernas extendidas y los pies flexionados. Los dos, junto con los ángeles, integran un círculo y danzan todos.

En el tercer cuadro, el arcángel se posa arrodillado al centro. Los ángeles y la sirena van adelante y atrás, luego suben a los taburetes. Bajan saltando al centro y al frente; el arcángel lo hace al lado de la sirena. Es, efectivamente, una fiesta.

Afirma Rocío Sagaón:

"Se me ocurrió hacerlo porque cuando uno tiene algo tan intensamente vivido y tan fresco, quiere que se vuelva a poner; invité a Martha y Valentina y ellas estuvieron encantadas, porque también tienen una memoria excelente. Entre las tres lo logramos.

"Martha me dijo que lo más hermoso de todo esto es que nuestra amistad revivió, el trabajo nos ha unido y hasta la fecha seguimos viéndonos; ella viene a Jalapa, yo voy a verla a Puebla, o nos reunimos con Valentina en México. Estamos más unidas que nunca, por el mismo trabajo, y gracias a Marco Antonio Silva que nos apoyó con el dinero de Bellas Artes para costear los gastos de la escenografía, el vestuario y nuestros alimentos cuando íbamos a México. A los bailarines, cuando bailaron se les pagó, aunque poco, y eso se logró gracias a que él consiguió ese dinero y el teatro. *Memorias de Tonantzintla* se presentó en el Palacio de Bellas Artes en 2005 para el Premio Miguel Covarrubias de Creación Coreográfica, y después tuvimos dos funciones en la sala Covarrubias de la UNAM. En todo el proceso hubo mucho entusiasmo para realizar el proyecto."<sup>18</sup>

Valentina Castro se emocionó desde el primer momento, pero el proceso interior no fue tan idílico:

"Desde que me dijeron que se podría poner, me empezó a bullir la idea. Y pensé sí, realmente se puede. Me acordaba de unos pasos, más o menos de cómo estaba, me acuerdo que nos sentábamos y veíamos a José Limón en sus solos. Otras partes las hacíamos igualito que él. Me pareció relativamente fácil, pero en el momento de decir que sí, me entró mucho miedo porque me pregunté: '¿De qué me acuerdo?'. Hace cincuenta y tres años que se montó.

"Luego nos entregaron la música; Rocío es muy entusiasta y nos decía: 'No se preocupen, van a ver que poco a poquito se van a acordar'. Me acordé no por memoria, sino por sensación. Es la memoria muscular o corporal que uno tiene. Porque si me quiero acordar mentalmente, entra en reacción el cuerpo; el cuerpo te dice algo. Lo que hice fue dejarlo fluir con el ritmo, con lo que yo sentía al moverme, y así fuimos recordando cosas.

"También volvimos a hacer una estructura, que es la presentación de los regalos; la presentación de la sirena que avanza, nos baila el arcángel y luego la alegría de todas, que bailamos juntas."<sup>19</sup>

Ningún artista verdadero le puede dejar todo su proceso creativo a la razón, ni puede abandonarse al río de la intuición. Navegar simultáneamente entre estas dos aguas es parte de una suerte de equilibrio constante. ¿Cómo lo lograron estas tres creadoras? ¿Cómo se detonaba en ellas el recuerdo?

"Es terrible. Mi hijo Pablo está manejando flores de Bach, y le pedi algo que nos hiciera recordar, llegar a una tranquilidad interior, estar creativas

<sup>18</sup> Rocío Sagaón, *op. cit.*

<sup>19</sup> Valentina Castro, *op. cit.*

y recordar una época que se fue pero que para nosotros fue muy feliz, en la que además jugábamos cuando bailábamos. Era una danza muy difícil en el sentido de que requería mucha resistencia, había muchos brinco y todo, pero entonces para nosotros era como estar jugando, muy alegre. Así lo hacíamos porque éramos niñas, muy jovencitas.

"Mi hijo nos dio unas gotitas. Llegamos al estudio, cada una se tomó sus gotas y fue como soñar: comenzó a fluir. En mi hermana hizo un efecto terrible, la metió en sensaciones y recuerdos de aquel entonces.

"Sólo noté que se apagó, se puso seria, no pudo trabajar ese día y nos fuimos cada cual a nuestra casa. Mi hermana dice que lloró toda la tarde porque recordó las vivencias de ese tiempo. La separación del ballet, se iba a casar, estaba muy enamorada... tantas cosas.

"También, cómo podríamos decir, tratamos de recordar algunos pasos. No son exactamente como en el original de José Limón, algunos los inventamos nosotras, los adecuamos, pero tratamos de guiarnos por la sensación y por el carácter del barroco.

"Unas a otras nos íbamos proponiendo. Mi hermana proponía algunos pasos y Rocío decía: "No, no, no, mira el torso, hay que mover el brazo, éste sí pero la pierna así...". Es muy difícil trabajar entre tres personas que están recordando y creando, pero de alguna forma a veces uno se somete y le da a una u otra la razón, o piensa en darle más espacio, o en que en alguna parte falta un boricón o un zapateadito, cosas de ésas, que se logran a través de una sensibilidad."<sup>20</sup>

El resultado fue muy satisfactorio para sus creadoras:

"Con *Memorias de Tonantzintla* quisimos hacer un legado para las nuevas y futuras generaciones de la danza. Logramos hacer algo que quedara para la historia de la danza en México.

"Fue revivir una época con el amor y el entusiasmo que se le tiene a una coreografía de esta categoría; un gran logro."<sup>21</sup>

## A manera de colofón

En el marco del homenaje nacional por el centenario del natalicio de Miguel Covarrubias, se decidió cambiar en 2005 el nombre del Premio INBA-UAM por "Premio Miguel Covarrubias de Creación Coreográfica". En ese marco, el coordinador nacional de Danza, Marco Antonio Silva, se dio a la tarea de reflexionar acerca de qué trabajos de aquella época eran susceptibles de recuperarse. Eso coincidió con el proyecto que ya había concebido Rocío Sagaón, de recuperar la coreografía de *Tonantzintla*.

<sup>20</sup> Valentina Castro, *op. cit.*

<sup>21</sup> Martha Castro, *op. cit.*

La decisión de Marco Antonio Silva de apoyar el proyecto se explica así:

"En este ejercicio de memoria viva me parecía fundamental que si contábamos con la suerte de tener cerca de nosotros a Rocío Sagaón, Martha Castro y Valentina Castro, era una oportunidad única recuperar una obra a través de su cuerpo, de su memoria física, de lo que quedaba de entrañable en cada una de ellas del trabajo que hicieron con José Limón y Miguel Covarrubias.

"Fue un proceso muy interesante, porque el cuerpo de estas tres maestras es un cuerpo de bailarinas. Más que pensar en una corporeidad idealizada, la suerte de que ellas estuvieran dispuestas y entusiasmadas, y la entrañable coincidencia de Limón y Covarrubias, sumadas a una puesta en escena, no se podían desperdiciar.

"Ellas hicieron la selección de bailarines. Sin el esfuerzo de las maestras y de los bailarines, sin su generosidad y ensayos tan dedicados, no se habría logrado esta escenificación. Agradecí enormemente poder asomarme a ese ejercicio creativo, cuyo valor histórico es innegable, porque habla de la complicidad artística entre Covarrubias y Limón. Y porque trae a cuenta lo impresionante que fue para ellas trabajar con José Limón, de quien las tres se expresan como un ser con gran personalidad, enorme generosidad, una gran delicadeza y una permanente atención en los detalles. Las tres realizaron un muy entrañable e innegable ejercicio de memoria."<sup>22</sup>

Como valor artístico:

"Tal vez no sea la obra maestra de José Limón, pero su oficio está presente en el ejercicio compositivo. Mucho hay de esta referencia de las danzas originarias en una complicidad con la música barroca rediseñada para el México de los años cincuenta. Plásticamente, Covarrubias trató de sintetizar aquello que en presencia de la iglesia de Tonantzintla nos abruma y se nos viene encima. Es la recreación de un fresco emblemático del sincretismo nacional, de un legado de nuestros ancestros. Eso me parece digno de ser valorado.

"Creo que sumado a esto, está el enorme esfuerzo que hace el Instituto Limón en Nueva York por mantener viva y vigente la labor de este artista, la tarea de la misma José Limón Dance Company, y el enorme legado artístico y docente que dejó este gran artista de la danza, que está allí y esperemos continúe nutriendo la memoria de la humanidad."<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Marco Antonio Silva, Entrevista y transcripción de Patricia Camacho, México, 2 de octubre de 2007.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

## Bibliografía

Dr. Atl, *Iglesias de México*, vol. iv, "Tipos poblanos", Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, México, 1925.

Garibay, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1954.

León-Portilla, Miguel, *Tres poemas del mundo azteca*, IIH, UNAM, México, 1967.

Rojas, Pedro, *Tonantzintla*, UNAM, México, 1978.

Tortajada, Margarita, *Danza y poder*, INBA, México, 1995.

## Entrevistas

A Valentina Castro, México, 21 de agosto de 2007. Realizada por Patricia Camacho y transcrita por Paola Aimeé Rodríguez Arcovedo.

A Rocío Sagaón, Jalapa, 22 de septiembre de 2007. Realizada y transcrita por Fidel Romero.

A Marco Antonio Silva, México, 2 de octubre de 2007. Realizada y transcrita por Patricia Camacho.

A Martha Castro, Puebla, 4 de octubre de 2007. Realizada por Patricia Camacho.



## :: Una técnica viva. La técnica Limón en México ::

Elizabeth Cámara

### **Hay un tiempo para...<sup>1</sup>**

Hablar de lo que se ha hecho en México en los últimos años respecto al legado de José Limón a favor del cuerpo-movimiento en la formación-entrenamiento del bailarín, a cien años de su natalicio, se vuelve indispensable.

Se puede aseverar que su presencia virtual, a través de quienes en su memoria y representación nos han invitado para impartir clases de lo que hoy se reconoce como la técnica Humphrey-Limón, ha dejado huella en el campo de la danza contemporánea en México en los últimos veinticinco años.

Independientemente de que las estancias de Limón en los años cincuenta<sup>2</sup> hayan sido una fortuna para la danza en México y para quienes en aquel momento tuvieron el privilegio de contar con su presencia, es importante recoger lo que ha sucedido a partir de la década de los ochenta mediante entrevistas con quienes han ligado su personal trabajo coreográfico y docente a los principios del movimiento Limón.

Éstas fueron realizadas en agosto de 2007 en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón* (Cenidi-Danza). Refieren visitas, viajes y residencias de esta segunda época, iniciada gracias a la intervención de Lin Durán como directora del Centro Superior de Coreografía (Cesuco), quien en 1982

invitó a Daniel Lewis, entonces maestro de la técnica *Limón*<sup>3</sup> en la Juilliard School de Nueva York, acompañado de Jane Carrington, quien fue su demostradora y maestra asistente, e impartió clases primero en las instalaciones del entonces Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, ubicado atrás del Auditorio Nacional, y en un segundo momento, en la recién estrenada sede del Cesuco, la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento Ollin Yoliztli, del entonces Fonapas, perteneciente al Departamento del Distrito Federal.

Esa residencia dejó honda huella en quienes entonces sólo conocíamos la técnica Graham, e influyó en la vida profesional, el desarrollo y la forma de moverse de varios bailarines, entre quienes destaca Ana González por su persistencia y enamoramiento de los principios de movimiento y la filosofía propia de la técnica.

Posteriormente se sucederían otras visitas, como la de Lynn Wimmer, de poco seguimiento aunque no de menos importancia. El interés por continuar trabajando sobre la técnica se reavivó cuando nuevamente Lin Durán, entonces ya directora del Cenidi-Danza y pilar

<sup>1</sup> Título de la obra coreográfica de José Limón creada en 1956 para la Juilliard School of Music.

<sup>2</sup> Afirma Ofelia Chávez en entrevista: "Durante la gestión de Miguel Covarrubias como jefe del Departamento de Danza, siendo director del Instituto Nacional de Bellas Artes Carlos Chávez (1948-1953), José Limón nos visitó en dos ocasiones. La primera en 1950, y al año siguiente, 1951, cuando vino con Doris Humphrey y montó entre otras obras *Tonantzintla*, *Diálogos*, *Redes* y *Antígona*. Al parecer en ese momento la huella más honda que imprimió fue en el espíritu, la tremenda pasión que dejó en todos los bailarines con los que trabajó por aquella época".

<sup>3</sup> En la década de los cincuenta no se hablaba de una técnica como tal; aún no se había desarrollado. Ésta se estructuró a partir de los principios de movimiento inicialmente investigados por Doris Humphrey, como lo explica Ofelia Chávez en entrevista: "Cuando ella muere en 1957, si no estoy equivocada, Limón tiene una gran depresión y deja de coreografiar; no es sino hasta 1964 cuando, impartiendo clases en la Juilliard School de Nueva York, se concentra en ir desarrollando los principios de la técnica, y se crea la técnica Humphrey-Limón con el concepto, entre otros, del 'cuerpo como una orquesta'. Con los estudiantes de Juilliard formó una nueva compañía y con ellos montó su obra tributo a Doris Humphrey, *Ofrenda coreográfica*. Con ello Limón recuperó su potencial creativo, temporalmente apagado. Entonces, es cierto que lo importante en un principio era la creación y la existencia de un carácter espiritual humano con el que fue capaz de contagiar a México, pero también que el saber acumulado de 1950 a 1964 culminó con la formalización de un método de entrenamiento y formación dentro de Juilliard.

del Centro de Investigación Coreográfica (Cico), ambos pertenecientes al INBA, entró en contacto en 1996 con Jim May,<sup>4</sup> cuyas visitas estuvieron siempre acompañadas de la presencia y ojo analítico de Ofelia Chávez, quien guió las indagaciones de May, hasta convertirse en una conocedora de "lo Limón".

Más adelante, Evelia Kochen, cuyas necesidades de un entrenamiento diferente hasta el entonces por ella conocido, y quizás los comentarios hechos en casa,<sup>5</sup> la impulsaron a viajar en busca de Limón, se convirtió en la artífice de un trabajo en conjunto con el Instituto José Limón, a través del programa de residencias de maestros del Instituto Limón en México. Otro enamorado de la técnica, Óscar Velázquez, nos relata sus experiencias describiendo cómo su acercamiento y desarrollo en la danza ha estado influido por la experiencia de movimiento sensitiva y vivencial, como él mismo refiere, de la técnica *Limón*.

El itinerario de quienes relatan tiene un punto en común: la técnica debe reconocer propósitos implícitos y al mismo tiempo mostrar que está viva. Sólo así podrá trascender su propio tiempo. A cada entrevistado se le presenta con un ritmo propio de los ejercicios característicos de la hoy llamada técnica Humphrey-Limón.

Primer ritmo:  $5/4$  1 y 2 y 3, 4,5 y

#### Entrevista a Ana González

**E. C.** El propósito de esta conversación es recoger el testimonio de las personas que han trabajado con la técnica *Limón*. Tú eres una de ellas. Sabemos que existen varios momentos en los que se ha contado con maestros que la han impartido. Un primer momento es cuando Daniel Lewis vino a México. ¿Qué recuerdas de esa experiencia, de ese primer encuentro con la técnica?

**A. G.** El recuerdo más fuerte es cuando nos puso una frase de Doris Humphrey; ahí fue cuando dije "Yo quiero hacer esto", porque me gustó mucho cómo de pronto cambiáramos de frentes, era imperceptible, estábamos con uno y de pronto ya teníamos otro. Me gustó mucho el uso del ritmo, el fraseo.

**E. C.** Daniel tenía una manera muy particular de estructurar su clase. ¿Qué opinas de ella?

**A. G.** Me parece que él hizo una muy buena selección de ejercicios que corresponden a los que hacía José Limón. Estructuró sus ejercicios a partir de gérmenes sobre los que creaba variaciones, e incrementaba poco a poco elementos para lograr mayor dificultad o nivel. En cada ejercicio eran muy claros los elementos: suspensión, caída, recuperación en frases muy sencillas. Son muy didácticos, y a través de su práctica encuentras los principios.

Creo que su virtud consiste en haber hecho una selección de ejercicios. Su clase consistía primero en una barra que daba Jane Carrington, su esposa, con el orden propio de una clase de ballet y con elementos del trabajo de Limón. Después él tomaba al grupo y continuaba con los ejercicios de centro y desplazamiento.

**E. C.** José Limón dio clases en la escuela Juilliard, ¿fue entonces cuando personas como Daniel lo ayudaron a crear una estructura?

**A. G.** Yo creo que José Limón era, más que un maestro, un creador; daba clases, pero no era su principal interés. Por otro lado, Doris Humphrey decía que su técnica no era un silabario, y a los alumnos les decía: "No se vean como pajaritos siguiéndome". Creo que lo medular del pensamiento Humphrey-Limón consiste en no fijar o rigidizar los principios del movimiento. Tampoco puedes separar elementos exclusivos de Humphrey y otros de Limón, no los puedes distinguir de manera tan fácil.

<sup>4</sup> Maestro del Instituto Limón (véase entrevista a Ofelia Chávez).

<sup>5</sup> Su madre, Evelia Beristáin, formó parte del movimiento nacionalista de la danza mexicana y del grupo de bailarines que trabajó en 1951 con José Limón.

Los ejercicios de Dany los estudié durante muchos años, porque era lo único que teníamos. Con ellos hice mis investigaciones sobre la suspensión, el rebote, mi estructura de clase; hubo mucho trabajo personal. Cuando vino Jim May, yo ya había estudiado y generado mis ideas y sensaciones producidas al moverme, me di cuenta de la importancia de la frase y entendí que un ejercicio puede estar tejido de distintas formas. Pero Dany te da mucha claridad acerca de cómo sumar elementos a un mismo principio; por ejemplo, primero mueves la cabeza y después los hombros. Sus acciones son las mismas: suspensión-caída-rebote, en donde se destaca el elemento que estás usando. Con Jim los elementos primarios no son tan visibles porque están dentro de una frase, más elaborados. Se trata de distintos estilos, por supuesto, y ambos son buenos, válidos; el contraste lo hace la manera de trabajar las frases.

**E. C.** ¿Qué te representaba más reto, lo de Dany o lo de Jim? ¿De qué manera la técnica construye corporalmente a un bailarín?

**A. G.** Cuando pasé del Graham al Limón, tenía una musculatura muy espesa, nadie me podía tocar las piernas, me dolían porque los músculos externos estaban siempre a flor de piel. Cuando empecé a trabajar Limón, pensé que era un trabajo óseo, pero no, en realidad es articular. Mi tono empezó a equilibrarse y me di cuenta de que estaba mucho más fuerte, porque el movimiento articular fortalece los músculos que están pegados al hueso. Los de afuera no, los músculos de adentro son los de soporte.

Todas las frases de José Limón son acciones fuertes, independientemente de cómo o quién dé la clase. Con la técnica uno se hace fuerte, pero con músculos largos. Otro aspecto importante de la técnica es la cadencia, que permite la respiración muscular.

**E. C.** Háblanos de tu trabajo de investigación en torno a la técnica.

**A. G.** Yo buscaba y estudiaba a Doris Humphrey a través de sus escritos,<sup>6</sup> armaba mis ideas; también estudiaba física y biomecánica. Empecé a construir un mundo a partir de lo que yo leía de Humphrey, trabajaba con la suspensión, estaba sumergida en la búsqueda. Cuando llegó Jim, me mostró cómo hacer lo que yo quería hacer. Yo pensaba que lo que estaba buscando no existía, y de pronto llega Jim y empieza a decir cosas que permitieron una empatía con su trabajo. Entonces supe que sí existía, llegué a lo que quería, a la manera en que quería bailar y como quería entrenar; lo logré.

Siento que Jim te da un elemento pero de tal forma, que es como una semilla. A partir de ella yo investigaba, y me funcionaba; veía cómo a quien entrenaba le cambiaba su forma de bailar, es impresionante. Otros te muestran una secuencia, te la aprendes y se acabó, no te quedas con nada más. Ahora se aprenden distintas técnicas, hay apertura, pero en ese tiempo era muy difícil estar cerca de otras cosas. Las clases de Martha Graham estaban hechas para que sus bailarines aprendieran lo que iban a bailar; en cambio, Doris Humphrey buscó ejercicios basados en principios propios de la naturaleza, lo que supongo, no impedía que pusiera movimientos relacionados con las coreografías que estaba creando.

Creo que José Limón tenía que preparar a sus bailarines y fue organizando lo que le funcionaba, pero no con la intención de que se convirtiera en una técnica.

Ahora, al parecer, quieren registrar la técnica pero no se ponen de acuerdo ni creo que puedan porque, repito, está hecha a base de principios y cada cual tiene su forma de aplicarlos. No veo la forma en que se pueda unificar, sería como matarla.

Regresando a Jim, te diría que se vale de muchas cosas: introduce elementos aprendidos en otros lados y los usa como medio para llegar a enseñarte la técnica Humphrey-Limón.

<sup>6</sup> La entrevistada hace referencia a los escritos de Humphrey en Ernestina Stodell, *The Dance Technique of Doris Humphrey and Its Creative Potential*, Princeton Book Co., Nueva Jersey, 1978.

A veces se discute si es un estilo o si es una técnica. La técnica, a mi manera de ver, es un medio que, incluso, constantemente está cambiando. Eso no implica que el resultado no conlleva un estilo.

A la Compañía José Limón han empezado a entrar bailarines entrenados en ballet; entonces, los ves moverse así. También han llegado mucho de *release* y le dan esa otra forma. Pero está claro que quien entra a la compañía va a bailar las obras de José Limón, lo preparan para eso y lo logran a través de esa técnica.

**E. C.** Efectivamente, la danza se transforma todos los días, entre otras cosas, porque el conocimiento del cuerpo también se transforma. De tus estancias en el Instituto, ¿qué te gustaría decir? ¿Cuál es tu percepción de lo que el mundo Limón implica?

**A. G.** Tienen algo que me llama la atención: la gente de Limón se mantiene junta, hay conflictos como en todos lados pero son una comunidad grande y unida.

**E. C.** ¿Qué hay de cierto en que la práctica de la técnica *Limón* produce un espíritu generoso y bondadoso? ¿Tiene que ver con el movimiento en sí?

**A. G.** Sí, con los principios, aunque hay personalidades y personalidades, pero en general creo que es cierto. En comparación con Graham es mucho más abierta. Se enseñan los principios no para que hagas lo que el maestro hace, sino para que los conozcas más y los desarrolles. Exagerar hasta generalizar lo puede convertir en un mito.

También me gustaría decir que José Limón bailaba como él, no como Doris Humphrey. Eso ya lo traía en su persona, un temperamento de impulsos y sensaciones latinos, mexicanos. Desagraciadamente, sus coreografías no nos pertenecen, son propiedad de los norteamericanos, digamos que se trata de la apropiación mercantil de la herencia de Limón.

*Sin duda, Ana González posee un trabajo que podemos catalogar de propio, gracias a su inquietud por indagar acerca del movimiento y lo que permite que se produzca. Ello se debe a su espíritu inquisidor que, como ella misma dice, empata con lo propuesto por la técnica Humphrey-Limón y su calidad de movimiento.*

**Segundo ritmo:**  $\frac{3}{4}$   $\overbrace{1,2,3}$  /  $\overbrace{2,2,3}$  /  $\overbrace{3,2,3,4,5,6}$

### Entrevista a Ofelia Chávez

**E. C.** ¿Quién es Jim May, por qué ese ex bailarín de la Compañía José Limón fue tan importante para conocer la técnica *Limón* en México?

**O. Ch.** Jim May,<sup>7</sup> bailarín, coreógrafo y maestro, reconstructor autorizado de varias obras de José Limón y también de la obra de Anna Sokolow, de quien es heredero, es ahora director de la Anna Sokolow Foundation. Con apoyo de Lin Durán, en 1996 obtuvo la beca Fullbright-García Robles para venir a México a estudiar primordialmente el legado de José Limón y Anna Sokolow en este país.

Su primera visita fue de enero a marzo y tenía además como objetivo enseñar la técnica Humphrey-Limón como él la había aprendido de Charles Humphrey Woodford, hijo de Doris Humphrey, como una manera de entender la técnica que desarrolló y engrandeció Limón con sus propias aportaciones, a partir, principalmente, de su experimentación en Juilliard.

Entonces se organizaron dos cursos, uno para el Cenido-Danza, en el que participaron maestros, investigadores, alumnos, bailarines; otro para el Cico, y para concluir presentó una función-conferencia-demostración en el Teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes. En el Cico bailó la obra hecha por Limón sobre el

<sup>7</sup> Hombre de gran versatilidad, practica el jazz y el tap, es actor, se ha presentado en Broadway y ha viajado a 36 países; tiene proyectos con Taiwán. Da clases en la escuela del Instituto José Limón e impartió el taller de movimiento para actores en la Juilliard School, iniciado por Anna Sokolow.

holocausto judío diez años después de ocurrido, *Salmo*, y los alumnos del Cenidi, *Ofrenda coreográfica*. A la vez, Jim May estaba interesado en hacer investigación bibliográfica, hemerográfica y entrevistas a toda la gente que había estado en contacto con José Limón y con Anna Sokolow.<sup>8</sup>

Yo era co-responsable de un proyecto de investigación en el Cenidi y me encargué de hacer los contactos para las entrevistas con Adriana Siqueiros, Rosa Reyna y Evelia Beristáin. Conseguimos libros; Jim se encontró con los murales de Siqueiros en el Poliforum, y viajó a Tonantzintla para entender la coreografía que Limón hizo con ese tema.

En su clase explicaba los principios filosóficos de la técnica, lo cual sembró una semilla muy importante dentro del Cico.

Un año después, volvió al Centro Nacional de las Artes y dio otro curso, pero en realidad la continuidad la estableció con el Cico. Vino todos los veranos durante siete años. Yo lo veía cada año que nos visitaba.

Para el Cico fue muy importante; ahí dejó una huella. De alguna manera creció un árbol en el que las semillas, al germinar, crearon ramas. Creo que de 1996 a 2007 realmente ha habido una continuidad y mucha gente beneficiada.

**E. C.** Hay muchas maneras de trabajar la técnica, cada maestro tiene su enfoque. ¿Cuál es para ti la diferencia entre Jim May y Daniel Lewis, por ejemplo?

**O. Ch.** Es importante mencionar que Jim May no es un purista, hay quienes consideran que su trabajo difiere de lo marcado por la técnica Limón. Eso lo he podido observar por guiños, por comentarios pequeños que se hacen, por silencios que saben guardar, porque son muy discretos.

Creo que trabajan materiales muy diferentes; Jim

todo el tiempo recurre a cuestiones filosóficas tomadas de Doris Humphrey, pero tengo la impresión de que toda esta cuestión del "diamante" que coloca en el centro del plexo solar y del que emana energía, es algo que él ha introducido. Por lo que he observado en sus clases, nunca permite que el bailarín se acostumbre a hacer los mismos movimientos, todos los días los cambia, cambia de frentes, direcciones, niveles y abordajes; el bailarín tiene que estar alerta, porque no establece una sistematización de clase como la que presenta Daniel Lewis en su video y su libro,<sup>9</sup> lo cual también es necesario, una codificación magistralmente lograda. Yo tuve la oportunidad de tomar clase con Daniel Lewis en México y en Estados Unidos.

El uso de la música que hace Jim es muy rico y versátil: usa coros, Beethoven, música china, un poco de todo. Luego detiene mucho la clase para hablar de conceptos realmente importantes que te ponen a pensar.

Ellos tocan todo el tiempo la espiritualidad. Siento que Jim se sale de la convención y habla de que hoy sólo interesa el montaje, sin que se comprendan los conceptos que hay detrás. Creo que fue capaz de coincidir con una escuela como el Cico por su apertura y visión, pero tal vez para una escuela más tradicional, más convencional, su enseñanza no sería del tipo que les interesa.

**E. C.** Es importante destacar que, a pesar de ser la misma técnica o los mismos principios de movimiento, la gente se identifica más con la clase de una persona que con la de otra. Se crean afinidades con una manera de moverse y no con otra.

### ¾ y 2,2,3 acerca de la técnica

**O. Ch.** Dentro del mismo programa de residencias organizado por Evelia Kochen, si venían tres maestros, las tres clases eran totalmente diferentes. Es decir, hay un poten-

<sup>8</sup> Parte de su proyecto era remontar *Los diarios de Kafka* de Anna Sokolow con el Ballet Independiente, trabajo de reconstrucción que hizo con su ex esposa Lourie May, quien lo alcanzó en México, y con la ayuda Manuel Hiram. (Nota de la entrevistada.)

<sup>9</sup> Daniel Lewis, *La técnica ilustrada de José Limón*, INBA/Cenidi-Danza, México, 1994 (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda época).

cial infinito. En unas encuentras una combinación perfecta entre la música y el movimiento; en otras se usan muchos movimientos y secuencias propias del repertorio Limón; otras son complejas, de alto grado de dificultad. No hay una clase igual a otra.

**E. C.** Entiendo entonces que varían los ritmos de la clase, los contenidos y si se incluye repertorio o no; hay quienes construyen sus propias secuencias. Pero hay un aspecto que también me parece muy interesante e incluso me hace un poco de ruido: para nuestra generación fue maravilloso haber conocido la técnica, una opción distinta a lo que habíamos estado acostumbrados a trabajar; significaba libertad, otra manera de moverse. Pero hoy, cuando a los bailarines les hablas de un curso de Limón, lo ven como una técnica moderna y prefieren algo posmoderno, más novedoso. No sé si sea una posición legítima. Lo mismo sucede con la compañía, que a mi juicio es un espacio artístico de extraordinaria calidad y vigencia, pero hay quienes consideran que son obras ya vistas. Esto es tanto como decir que *El lago de los cisnes* o *Coppélia* ya se vieron y por lo tanto no se deben montar, o como si tocar un concierto de Bach o Mozart no fuera válido. Desgraciadamente, al parecer éste es un problema que se suscita también en relación con la danza moderna en Estados Unidos.

**O. Ch.** Voy a citar una entrevista a Jim May que publicó *Zona de Danza*, donde yo le hago esas preguntas.<sup>10</sup>

Los jóvenes de alguna manera están muy relacionados con el movimiento de la danza posmoderna, que por cierto a México llegó tardísimo, en los noventa, cuando en los Estados Unidos se dio en los sesenta. Mucha de la coreografía que hoy se hace, está influida por esas técnicas. Se trata de esa pugna en torno a que las únicas técnicas formativas son las técnicas de danza moderna, porque están codificadas, sistematizadas, porque avanzan en grados de

dificultad, porque tienen escuelas, tienen compañías y porque tienen obras de arte que las verifican.

**E. C.** Sin embargo, podríamos decir que no hay artista que no tenga influencias, sea del arte que quieras, pintura, música... Creo que hay una confusión entre lo que necesariamente se abreva de la tradición del campo específico en el momento de la formación y queda impregnado en el cuerpo, y lo que luego cada creador es capaz de ir aportando hasta construir un lenguaje propio.

**O. Ch.** Jim May tiene la creencia, y lo dice en ese artículo, de que las técnicas de danza posmoderna, los métodos de movimiento, son formidables, pero todavía no tienen las obras de arte que las verifiquen. Y de alguna manera, tenemos la tendencia a copiar lo que viene del extranjero. Por eso los muchachos se sienten afines a las técnicas de danza posmoderna y toman cursos de *release*, de *contact*. Pero son las escuelas las que mantienen las técnicas de danza moderna como parte de su enseñanza; argumentan que son "formativas" porque "desarrollan mucho más rápidamente el cuerpo".

En realidad esta pugna es absurda, porque el cuerpo es uno y todas las técnicas son abordajes diferentes para moverse, sobre todo en México, en donde no hay una compañía a la cual ingresar cuando salen de una escuela, y sí muchas alternativas dentro de los grupos independientes. Finalmente, cada cual desarrollará su lenguaje personal dentro de la propuesta estética del grupo en el que se inserte. El bailarín debe tener una sólida formación y versatilidad en un amplio rango de estilos de movimiento, para acceder a los distintos grupos o compañías.

No creo que tenga sentido esa pugna. Es real que los jóvenes prefieren entrenarse en técnicas posmodernas, y es cierto también que las compañías de danza moderna están en peligro de desaparecer. Jim plantea en ese artículo que lo que sucede es que cuando vas a ver una exposición o un museo, ves obras de muchos artistas diferentes;

<sup>10</sup> Ofelia Chávez, "Jim May: Reflexiones sobre la danza moderna y la enseñanza", en *Zona de Danza*, vol. 1, núm. 5, México, marzo-abril de 1999, pp. 45-48.

cuando vas a un concierto, oyes piezas de compositores distintos, y que el problema de la danza moderna es que vas a un concierto de Nikolai, Graham o Cunningham, y sólo ves Nikolai, Graham o Cunningham. No hay funciones con ejemplos de obras de cada uno de ellos.

También narra que en el Lincoln Center le ofrecieron a José Limón formar una compañía de danza moderna; entonces llamó a Graham, a Cunningham, a Sokolow, y resultó que nunca se pudieron poner de acuerdo porque cada uno quería a sus bailarines, no había uno solo que pudiera adaptarse a los distintos estilos, no tenían esa versatilidad.

Jim menciona que, dependiendo de las decisiones que tomen las compañías de danza moderna, sobrevivirán o tendrán que desaparecer. También sucede que cuando desaparecen las figuras protagonistas sus compañías desaparecen. Pienso que una excepción ha sido la Compañía Limón, porque era tan fuerte y poderosa la presencia de José y tan humana la huella en la relación que dejó con la gente con la que trabajó, que todos están convencidos de la necesidad de continuar con su trabajo y memoria, pero no sabemos si la compañía logrará sostenerse cuando sus discípulos directos desaparezcan.

$3/4$ : y  $\overbrace{3,2,3}$

**E. C.** Hay otro aspecto que me parece muy interesante, y lo planteo como una hipótesis: el cerco que se ha construido en torno a la figura de José Limón lo vuelve un personaje mítico. Sin duda hay una grandeza en José que permite que eso suceda, pero creo que también alrededor de su figura se desarrolla una lógica capitalista, relacionada con su nombre y los derechos de autor. Noto algo que en México apenas empieza a desarrollarse, el sentido de "propiedad de autor". Eso les permite tener "un logotipo", "una marca", "una firma" como la de un pintor o un gran músico, que implica entrar en la dinámica del mercado del arte, muy interesante y pocas veces, insisto, visto en la danza en México.

**O. Ch.** Yo lo veo como una manera de cuidar y defender la obra, para que no cualquiera se ponga la etiqueta de Limón y dé cursos por el mundo o reconstruya repertorio a la ligera. No creo que sea malo ese exceso de cuidado, porque se pueden sacar las cosas de contexto, vaciarlas de significado, abaratarlas. Creo que no es excesivo cuidar una obra como *La pavana del Moro* como cuidarías al *Guernica* o un Degas. Pero efectivamente, es parte de la cultura estadounidense.

Para terminar, creo que la acogida que el Cenidi y el Cico le dieron a la técnica Limón tuvo un impacto, nos hizo valorar una técnica de danza moderna que en México no se conocía ni enseñaba, y creo que todo lo que existe en relación con Limón está fundado en el recuerdo amoroso. Pienso también que José Limón, en cada época, ha transformado el espíritu de los bailarines. Lo que tienen en común los cursos de Jim y las residencias del Instituto es el espíritu gozoso, una fascinación por el movimiento, el placer de moverse, la armonía entre la gente que comparte una clase.

*Por razones externas a sus propósitos, Ofelia Chávez dejó inconcluso un proyecto de investigación sobre la técnica Limón y el trabajo de Jim May que espera ser retomado para beneficio de la danza mexicana.*

Tercer ritmo:  $4/4$   $\overbrace{1,2,3,4}$  /  $\overbrace{1,2,3,4}$  /  $1,2$  y  $3$  /  $1,2$  y  $3$

#### Entrevista a Evelia Kochen

**E. C.** ¿Qué fue lo que te hizo acercarte a la técnica Limón?

**E. K.** Yo ya era una bailarina que había adquirido experiencia y, como en su momento no lo hice, a mediados de los años noventa decidí ir a Nueva York. Mi inquietud era conocer a este personaje del cual tanto me habían hablado y saber qué era eso que hizo un mexicano en Nueva York.

Después de haber tomado algunas clases con Ana González y Jenet Tame, cuando estaba en Contempodanza pedí una beca al Fonca para ir a estudiar al Instituto Limón. Por mi trayectoria y currículum me aceptaron y me fui a estudiar por dos periodos de ocho meses cada uno.

La primera vez fue en 1996 y sólo tomé Limón. Tomaba dos clases de técnica al día y una de repertorio; me dieron clase Carla Maxwell, Risa Steinberg, Alan Danielson, Roxane D'Orléans, bailarines que en ese momento estaban en la Compañía, y Nina Waitts y Sean Sullivan.

Fue intenso tomar clases con la compañía dos horas, luego veía los ensayos y en la clase de repertorio aprendí *Hay un tiempo para...*, concretamente, "Tiempo de guerra" y la "Obertura". Tomaba clases de metodología, que consistían en conocer la técnica no sólo teóricamente, sino saber aplicar sus principios.

**E. C.** ¿El conteo rítmico no es regular, verdad?

**E. K.** No, son sietes, nueves, cincos. Allá en clase lo aprendes más fácilmente porque hay música en vivo, pero se vuelve muy difícil cuando no tienes un acompañante. Haber estado allá fue un reto difícil, sobre todo porque cuando me fui ya tenía años de experiencia. Empecé a bailar en los años ochenta y me estaba yendo en 1996, ya no era una jovencita, tenía más o menos 35 años. Llegas a grupos donde toman clases cuarenta o cuarenta y cinco alumnos, en la clase no eres nadie, no te reconocen ni les interesas... cuesta... nadie te hace caso, y eso duele.

**E. C.** ¿Por qué tomaste esa decisión?

**E. K.** Porque sentía que necesitaba prepararme para enseñar y quería vivir en mi cuerpo la experiencia de otra técnica; fui formada en ballet y en Graham, que son técnicas muy agresivas para el cuerpo. Crees saberlo todo y no es cierto, tienes que bajar la cabeza y disponerte a aprender. Así, conforme iba pasando el tiempo e iba entendiendo, descubría nuevas cosas. Descubrí el espacio, por primera vez en mi vida, después de muchos años de bailar, y me preguntaba: "¿Cómo es posible que apenas sepa qué es

la tridimensional, que apenas descubra que la calidad del movimiento tiene que ver con la precisión musical y con los impulsos?" Después de tantos años en la danza, te cimbra empezar a conectar esta información.

Vas aprendiendo la sensación del movimiento, a aceptar el peso, a usar la respiración, y cómo cada cosa tiene que ver con otra. Se trata más de sensaciones que de fuerza física. Vas descubriendo cosas que desmoronan todo lo que traías en tu "currículum físico". Tienes que desprenderse de todo lo que tienes para acceder a esto que resulta totalmente nuevo. Tu ego sufre.

Pero hoy conceptos muy claros y a partir de ellos cada maestro tiene una manera de enseñar la técnica. Hay maestros muy queridos dentro del instituto, muy bien recibidos por los jóvenes porque su manera de enseñar es disfrutando el movimiento. Algunos son solistas, como Roxane y Risa. Algunos tienen sus grupos, como Alan Danielson. Hay muchos casos distintos; eso permite que la técnica esté viva, que cada maestro aporte algo alrededor de los mismos conceptos, y tiene que ver con la información previa de cada uno.

**E. C.** ¿Crees que la técnica se actualiza?

**E. K.** Sí, eso es lo interesante, y la mantiene viva. Raphael Bumailla, por ejemplo, es un bailarín joven muy, muy dotado, excelente integrante de la compañía. Cuando tomé clases con él, muchos de sus ejercicios estaban basados en movimientos de repertorio.

Lo mismo pasaba con Roxane D'Orléans, que toma del repertorio elementos para su trabajo en clase. Alan Danielson nunca ha bailado con la compañía, ha sido director del instituto y es un maestro que viaja enseñando la técnica por todo el mundo. No usa movimientos de repertorio; sin embargo, ahí están los principios presentes, aunque no tengan nada que ver con la obra de Limón.

Geraldine Cardiel, que es mexicana, ahora es maestra del instituto; tiene un currículum diferente y sus clases también lo son, pero los principios están presentes todo el tiempo.

Creo que eso es lo que le da a la técnica posibilidad de renovarse. Por eso te digo que depende mucho del maestro. Por ejemplo, siento que Jim May es más Humphrey, usa otras metáforas, es diferente.

**E. C.** ¿Qué tan presente está la figura de Limón en el instituto?

**E. K.** Lo siento cuando dan clases Roxane, Raphael y, paradójicamente, también con Jim.

**E. C.** ¿Quiénes son los mexicanos que dan clases con los principios Limón?

**E. K.** Yo conozco a Jenet Tame y Ana González, que ya estaban en este camino antes que yo. Óscar Velázquez tomó cuatro años durante el programa de residencias de maestros del Instituto Limón en México y estuvo becado un año en Nueva York, igual que Geraldine, Marina Acevedo... Acaban de llegar del Instituto una chica de Mazatlán que ahora está bailando con Quiatora y Georgina Gutiérrez de la escuela de Mazatlán. Ésa es la gente que sé que ha estado allá y que se ha ocupado y preocupado por entender la técnica. No conozco a nadie más, y te puedo decir que es gente que ha estado preparándose para eso, para dar clases dentro de los principios, y tienen claro cuáles son y cómo realizar una clase.

**E. C.** ¿Cómo lograste el acuerdo de las residencias?

**E. K.** Gracias a Alan Danielson, el director del instituto hasta hace poco, que fue mi maestro. Después de estar años allá, tenía la inquietud de traer a México todo eso que aprendí, que descubrí; pensaba: "No puede ser que seguimos viviendo sin conocer todo esto, ¿cómo es que seguimos enseñando como en la prehistoria?"

La diferencia la hace, estoy convencida, el uso del lenguaje. Ahora, después de nueve años, puedo decir que enseño Limón. Porque es una cosa muy complicada, no es sólo movimiento, es un estado de ánimo, una manera de

ver la vida y una manera de contar, de moverse. Te cambia muchas cosas.

Entonces, se lo propuse a Alan. Le dije: "Alan, no me puedo ir de aquí sin hacer algo, te voy a llamar porque no puede ser que en México no conozcamos esto, voy a hacer algo para que vayas". Ése fue mi primer móvil... un poco de celos, como mexicana; después lo que me movió fue compartir lo que había aprendido, a lo que los mexicanos no tenemos acceso, algo que es de un mexicano.

**E. C.** Ya en México, ¿empezaste a tocar puertas, a presentar proyectos?

**E. K.** Sí, armé un proyecto, y la primera que me escuchó fue Isabel Beteta. En los primeros tres años las residencias se hicieron en Los Talleres de Coyoacán; ella me abrió las puertas y me dio toda la infraestructura para poderlas realizar. No sólo proporcionó el estudio, sino casa, comida y todo para los maestros, cada uno venía por un mes, y venían de tres a cuatro maestros.

**E. C.** ¿Quién cubría sus gastos?

**E. K.** En ese momento teníamos el apoyo de la Fundación Rockefeller, de Banamex, del Fonca, de la Embajada de Estados Unidos y del Instituto José Limón de Nueva York. Todas esas instituciones ponían su parte para boletos de avión, para salarios, para alimentación. Los talleres daban el espacio y el hospedaje.

**E. C.** Hay que agregar además lo que cuesta, no sólo en dinero, sino en negociaciones, en tiempo invertido. El esfuerzo dices que duró siete años, ¿por qué terminó?

**E. K.** Francamente, por falta de apoyo económico. El Fonca no me dio el apoyo de coinversión. En el Centro de las Artes en ese momento no había la posibilidad, por el cierre de sexenio. Ahora hay que esperar a que arranque el nuevo. Es un proyecto caro, muy caro, estoy en contra de los

64  
::

cursos de fines de semana o de cinco días, porque creo que esas recetas de cocina no funcionan. El objetivo de las residencias desde el principio fue formar maestros, cosa que no logramos porque la población se movía mucho. Pocos alumnos estuvieron tres años, es difícil dedicarte tres meses sólo a eso, no es cosa fácil, aunque tratábamos de hacerlo durante las vacaciones de verano o diciembre.

**E. C.** ¿Piensas retomarlo?

**E. K.** Sí, pero tengo que encontrar otra mecánica, porque creo que no puedo depender nada más del gobierno; para eso formé una asociación civil que se llama Gala Arte y gracias a ella, en los últimos tres años del proyecto pude recibir apoyos de Nueva York y México.

**E. C.** Tengo la impresión de que la técnica tiene que ver con una actitud interna.

**E. K.** Es una combinación, primero porque tienes que dejar que sucedan las cosas, y eso es un riesgo al que no todo el mundo está dispuesto. Tienes que permitir que suceda el movimiento, el impulso, llega un momento, no está en tí, sucede. Ese dejar ir no es fácil porque te enseñaron a tener todo bajo control y a trabajar siempre a partir de la fuerza muscular, mientras que Limón no siempre usa la fuerza muscular, sino el peso. Es como un suspiro, y para que cada vez que suspires sea real y verídico, tiene que ser sincero, no lo vas a resolver con fuerza muscular.

Risa Steinberg, por ejemplo, es una maestra dura, fuerte, provocadora, te está retando todo el tiempo... es una fiera. Una vez, después de tres meses de clases, me preguntó: "Evelia, ¿cómo estás?" Me asombró que supiera mi nombre, y me dijo: "¿Te puedo recomendar algo? No trates de demostrarme que sabes, sólo hazlo".

Nunca se me va a olvidar eso, no son correcciones físicas, son correcciones de vida. O por ejemplo, una vez pusieron a la compañía a caminar de espaldas, entonces el

maestro preguntó: "¿Por qué caminan así? Parecen ciegos en el espacio". Carlos Orta, en ese entonces el primer bailarín, le respondió: "Porque cada vez que camino de espaldas me acuerdo de mi pasado y mi pasado no me gusta". Esas eran las correcciones de clase, no es aprieta la nalga o sube la pierna, ¿me explico?, son correcciones que tienen que ver más contigo, con quién eres y cómo haces las cosas, no sólo muscular, sino anímicamente. Ese tipo de cosas te hace crecer, no sólo como bailarín sino como ser humano.

Cuando fue el primer curso de Limón aquí en México, yo estaba muy preocupada porque había muy pocos bailarines profesionales. Y todo mi esfuerzo era para que los bailarines profesionales aprendieran lo que yo estaba aprendiendo. La primera maestra que vino fue Karen Mullen, muy buena maestra. Le comenté que estaba un poco triste porque no había la respuesta de los profesionales que esperaba, y ella me dijo: "Evelia, no te preocupes, recuerda que la técnica Limón te está pidiendo todo el tiempo riesgo y los bailarines que están arriba del escenario no pueden permitirse eso, porque la gente que va a bailar tiene que estar segura de sí misma y no le puedes exigir que venga aquí a entrenarse para asumir riesgos todo el tiempo. No te preocupes, ya vendrán los profesionales".

Son cosas que no se me olvidan, y es que es así, tienes que estar dispuesto a arriesgar, por eso te digo que cuando decidí quedarme en el Instituto Limón a aprender, tuve que bajar la cabeza y decir: "No sé nada, después de dieciséis años de bailar profesionalmente. Si decido estar aquí, tengo que bajar la cabeza, porque si no, no voy a aprender".

**E. C.** ¿Cómo se trabaja en el instituto?

**E. K.** Siento un muy buen ambiente de trabajo, las clases son un espacio para que bailarines y maestros trabajen juntos.

Sostener una compañía en Nueva York no es un asunto fácil, ya vemos que la compañía de Martha Graham,

que era el pilar de la danza contemporánea, quebró y cerró puertas. Así es Estados Unidos y así pasa; de hecho, perdieron el estudio el año pasado y ahora rentan espacios, cosa que es gravísima. Creo que han tenido que acceder a muchas cosas para sobrevivir; por ejemplo, las audiciones. Entran nuevos elementos; el bailarín joven tiene otro concepto del movimiento y la danza, y es difícil preparar a la gente joven para que entienda el sentido y baile danzas de repertorio; bailar el repertorio Limón significa adquirir el estilo que demanda.

Es un poco lo que pasa con obras del maestro Raúl Flores Canelo: si no se bailan con sinceridad y creencia, se vuelven muy extrañas porque no te dicen nada, porque no son obras para virtuosos, son obras que hablan del alma y del espíritu humano. Si no se bailan con ese sentido...

Entonces, ¿qué pasa dentro del instituto? Tratan de sobrevivir y compiten con escuelas como la del American Ballet, Alvin Ailey, Merce Cunningham, Nikolai, aunque ya no son tan famosas, y con los estudios de *release*, *contact* y todas esas nuevas técnicas que están surgiendo. Tienen entonces que implantar el "student program", donde certifican a alumnos por número de horas de clase. Tienen que entrar a la competencia para sacar visas para estudiantes, que es un problema, más ahora, después del 11 de septiembre. Todas éstas son cosas a las que ellos tienen que abrirse si quieren sobrevivir y competir con otras escuelas.

*A pesar de las dificultades para obtener recursos, se puede vaticinar que, en el momento en que se abra la oportunidad, Evelia Kochen volverá a trabajar incansablemente para contar con una nueva residencia Limón en México. Ya es parte de la familia.*

**Cuarto ritmo:**  $\frac{3}{4}$   $\overset{\wedge}{1,2,3} / \overset{\wedge}{2,2,3} / \overset{\wedge}{1,2} / \overset{\wedge}{2,2} / \overset{\wedge}{3,2}$   
 $\overset{\wedge}{/1,2,3,4,5,6}$ ,

**Entrevista a Óscar Velázquez**

**E. C.** A pesar de que en sus visitas de los años cincuenta José Limón dejó una profunda huella, cuando se fue los bailarines mexicanos no continuaron con su propuesta de movimiento. ¿A qué cree que se deba esto?

**Ó. V.** Creo que cuando José Limón vino en aquellos años, no vino a entrenar a los bailarines sino más bien como coreógrafo, para crear una serie de danzas con temas nacionalistas; en ese momento, para los modernos lo primero era el trabajo artístico. Por otro lado, en Estados Unidos Limón generaba un nuevo *boom* en la danza moderna, que formaba parte de la creación de identidad de lo estadounidense. Fue entonces cuando recibió comisiones, apoyos, por cierto, todo está escrito en sus *Memorias inconclusas*.<sup>11</sup> Cuando lo llamaron para dar clases en la Juilliard School, se aportaron elementos que ayudaron a que se lograra una mayor claridad en la difusión del estilo Limón y se empezó a hablar de una técnica.

**E. C.** Es importante recuperar tu experiencia con la técnica Limón y con las personas que han visitado México para impartir clases.

**Ó. V.** Uno de los primeros contactos que tuve con la danza fue precisamente con la técnica Limón. Recuerdo que después de ver una compañía que fue a bailar a la Preparatoria Cinco [de la UNAM], deserté, pues decidí que eso era lo que quería hacer en la vida. Buscando escuela llegué al Cico. Lo primero que me impactó fue una clase de Ana González (te hablo de 1986), y ver a ese grupo de bailarines moverse con libertad, seguridad y lirismo, el contraste de la precisión de un cuerpo bien entrenado que

<sup>11</sup> José Limón, *An Unfinished Memoir*, Lynn Garafola (ed.), Wesleyan University Press, Nueva Inglaterra, 1999.

al mismo tiempo imprime emoción al movimiento. Eso me marcó muchísimo y me inscribí.

Más adelante llegué a Los Talleres de Coyoacán, donde tomé clases de *técnica Limón* en un curso relámpago. Mientras tanto tomaba otras técnicas: Graham, ballet, *release*; *contact*. Después vino Jan K. Herker, que impartió cursos en el Centro de las Artes. Ella hacía una combinación de *release*; con Limón o Limón con *release*, era, pues, otra propuesta del Limón. Pero siguiendo a Ana González en un curso que dio en el Cenidi-Danza, me enamoré nuevamente del movimiento, de la visión de Limón. Siento que Ana me dio toda la parte de la filosofía, lo que tiene que ver con "respirar", pues no te puedes mover si no hay respiración, si no oxigenas tu cuerpo. Yo usaba la alineación del ballet y de otras técnicas; Ana me dijo que estaba muy rígido y con los músculos muy desarrollados.

Reencontrarme con la técnica Limón fue vivir otra etapa de mi vida en la danza, aprender a moverme de una forma expresiva que propicia que se agolpen las emociones; eso difícilmente se desprende de mí. Sentir emoción por el movimiento, el movimiento consciente, que permite saber con claridad qué parte del cuerpo mueves, cómo transformas el espacio cuando te mueves.

Me involucré cada vez más con la *técnica Limón* y descubrí una técnica que está viva a pesar de que viene de los modernos; veo gente que la ha hecho madurar. Creo que Limón fue una persona muy lúcida que optó por que cada cual adaptara la técnica a su tiempo y a su cuerpo, quien a su vez obtuvo esa visión de la danza de quien lo inició, Doris Humphrey.

En la técnica no se habla de secuencias de movimiento establecidas sino de principios que te brindan libertad, donde cada cuerpo y cada ser encuentre en sí mismo esos principios básicos. Las nociones acerca de la vida y la muerte, de los opuestos complementarios que te hacen resurgir todo el tiempo.

Algo que se me quedó muy grabado es que se trata de una técnica vivencial. El libro *La técnica ilustrada*<sup>12</sup> hace una referencia al agua la cual no se puede quedar estancada porque con el paso del tiempo se descompone, pero tampoco puede estar en movimiento constante porque se desborda y llega el caos. Todo esto va relacionado con los principios de la dramaturgia, lo que se conoce como la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Dionisio es el placer, los vicios, el riesgo, la fiesta, mientras que Apolo es la perfección, la serenidad.

E. C. ¿Quién fue tu siguiente maestro de *técnica Limón*?

Ó. V. Jim May para mí fue otro gran maestro, un visionario que te toma de la mano, te muestra para que tú pruebes y decidas qué hacer. Con Jim percibí otro estilo, el uso de las manos vistas como una parte de tu identidad reflejada en ellas.

En 1997, cuando tuve la oportunidad de recibir una beca de Los Talleres de Coyoacán para asistir a un curso de verano en Nueva York, al terminar me acerqué a Jim May para que me aconsejara si debía continuar o regresarme a México. Fue muy sabio lo que me dijo: "En la *técnica Limón* son tan generosos los principios que tú ya adquiriste, que ahora puedes jugar con ellos; juega a ver qué encuentras". Para mí esas palabras fueron mágicas porque, a diferencia de otras técnicas, ésta te da la libertad de un juego creativo.

Luego vinieron las residencias de maestros de *técnica Limón* que organizaba Evelia Kochen, otra gran oportunidad de sumergirme en la técnica. Trajo a varios maestros; tomé clases con Stewart Gold, que medía más de 1.80. Me impresionaron su tamaño y su masa muscular, y de pronto, cuando lo vi bailar, moverse con cualidades impresionantes, no me imaginaba que al saltar lo pudiera ver flotando y pensaba que al caer iba a romper el piso, pero no, se recuperaba para volver a saltar. Se movía tan

<sup>12</sup> Daniel Lewis, op. cit.

fácilmente... Así es que cada maestro te ofrece distintas cosas y de ahí desarrollas tu propio estilo.

Karen Mullen, una mujer muy pequeña, muy bajita, se movía con una velocidad y una suavidad que te impresionaba. Bambi Anderson, una mujer con la fuerza de un caballo, una energía que traspasaba el espacio. Bambi y Stewart eran maestros que tenían el estilo Limón como el que ves en las coreografías. Yo diría que ése sería el Limón ortodoxo. Después había maestros que hacían más juego y combinaciones con Limón y otras técnicas, y lo desarrollaban hacia otros caminos, vertientes igualmente ricas.

**E. C.** Platícame sobre tu estancia en Nueva York y quiénes eran los becados.

**Ó. V.** Olivia Hernández, Geraldine Cardiel, Julie Donadieu y yo. Mi trabajo entonces lo realicé con Risa Steinberg, una mujer también muy pequeña, toda enérgica y muy veloz. Este programa consistía en tomar clase de técnica y de repertorio. Los bailarines que conocieron a Limón nos daban pláticas, lecturas, nos mostraban videos de las coreografías y hacíamos análisis, nos daban clase de técnica Alexander y de Laban.

**E. C.** ¿Cuántas horas al día trabajaban?

**Ó. V.** Trabajábamos en la mañana tres horas y media, porque tomábamos clase de técnica y luego de repertorio. Por la tarde había otra clase de técnica y luego nos mostraban los videos o hacíamos lecturas. Eran generalmente cuatro clases al día. Fue una gran experiencia. Ahora observo videos o clases de *técnica Limón*, y me doy cuenta de que ya tengo mi propio estilo Limón, el que, como te comenté, tiene que ver con la personalidad de cada bailarín; ésa es la riqueza de la técnica.

**E. C.** ¿En qué consiste esa riqueza?

**Ó. V.** Creo que tiene mucho que ver con la suavidad o con la fuerza. Hay quien por naturaleza tiende a buscar la suspensión; entonces se vuelve más volátil. Hay quien utiliza más el peso del cuerpo y eso le da una fuerza y apego impresionante a la tierra. Hay quien es más rápido, hay quien es más pausado, hay quien es muy cuadrado en las cuentas. Yo creo que todo eso va dando las diferencias.

La técnica podría ser muy suave, pero el manejo del peso te da una cualidad muy terrenal, muy varonil, viril. Creo que por eso Limón tuvo tanto éxito en su época, por la libertad para moverse y porque no daba pie a que los bailarines se vieran débiles o afeminados, al contrario, era un hombre que tenía una fuerza y una expresión tan penetrantes, que realmente impactaba. La influencia que recibió al ver a Harald Kreutzberg, la expresión de las manos de Limón, esa dramaturgia, me parece que viene de la danza expresionista y de lo que vio de danza española siendo niño.

Algo muy bonito que leí en *La humanización de la danza de Lin Durán*<sup>13</sup> es acerca del conflicto que tenía Doris Humphrey al montar una coreografía cuando se preguntaba cómo hacer para que todos los bailarines en un grupo bailaran al unísono y al mismo tiempo respetar la individualidad de cada intérprete, si además cada bailarín es único y sus movimientos dependen del tipo de cuerpo que posee, de su estructura, sus emociones. Pensando en esto que decía Doris, creo que la manera de enseñar la técnica tiene que ver mucho con la personalidad del maestro. No se trata de moverse por moverse. De pronto hay gente que toma clase de Limón pero "no los mueve", "no les llega"; pienso que es porque intentan aprenderse una secuencia de movimiento, y no creo que eso sea lo que la técnica ofrece. En algún momento, entrenando a Contradanza, Cecilia Appleton me dijo: "Te veo bailar y me doy cuenta de varias cosas, entre ellas, que el entrenamiento

<sup>13</sup> Lin Durán, *La humanización de la danza*, INBA/Cenidi-Danza, México, 1990 (Serie Investigación y Documentación de la Danza. Segunda época).

Limón trabaja lo sensitivo, por eso logras esas cualidades de movimiento\*.

Puedes repetir secuencias mecánicamente, pero cuando empiezas a darle un sentido al movimiento, te lleva a encontrar eso que yo llamo "habitar el movimiento".

Cuando veo las imágenes de Harald Kreutzberg y luego los videos de José Limón, me parece que forman parte de ese movimiento iniciado por Isadora Duncan y Ted Shawn, que pugnaban por la libertad del movimiento.

E. C. ¿Por qué crees que sea técnica Limón y no técnica Humphrey o técnica Humphrey-Limón?

Ó. V. Pienso que se debe a que Limón le da un acento, un valor particular al peso, en la medida en que, como ya dije, resuelve la posibilidad de que el hombre esté en el foro como un varón, liberando una enorme cantidad de energía. He pensado mucho y ahora que leí sus *Memorias inconclusas*, me doy cuenta de que él se fue muy pequeño de México y su visión de la danza mexicana era más la de una danza españolizada, cosa que contribuyó a darle un estilo muy particular a la técnica y a su obra coreográfica. Por otro lado, creo que fue tan fuerte la presencia dramática de Limón, que incluso redujo, hasta cierto punto, la figura de Humphrey. Pienso que Doris Humphrey hizo la investigación de los principios, pero quien los desarrolló y los llevó de manera más amplia a la escena fue Limón; eso cuenta mucho. Viendo la biografía de Doris Humphrey, fue una mujer que murió joven; eso también influyó muchísimo, así como el que dejara de bailar muy pronto. Entonces, le pasó la batuta a Limón.

E. C. ¿Habríamos de una cesión de derechos no expresa?

Ó. V. Creo que sí. Cuando me acerqué a trabajar Limón, tuve la sensación de que se trataba de una técnica muy generosa, no porque alguien me lo dijera, sino porque así sentí el movimiento; te da, te deja sentir. También percibo

generosa a la gente que se dedica a esto; me imagino que la misma filosofía lo ha generado y en principio es aplicable a la propia Doris Humphrey, quien cedió sus conocimientos a José Limón y él a su vez lo hizo con sus alumnos, quienes se dedican a continuar con la exploración de los principios de Doris y Limón, les imprimen su sello personal y los van enriqueciendo.

E. C. También hay quien piensa que el Graham y el Limón ya pasaron de moda. ¿Cómo ves eso?

Ó. V. Cuando hablan de Limón y escucho este tipo de comentarios, siento como que ya me quedé en la etapa de los modernos. Pero no es que nos hayamos quedado ahí, porque a fin de cuentas es una filosofía que está hablando de la vida y la muerte, del arco entre dos muertes, del equilibrio y el desequilibrio, de la caída y la recuperación. Son fenómenos que ocurren en la naturaleza y acciones con las que nos enfrentamos todos los días.

E. C. Ahora que vino Betty Jones, su primera bailarina durante mucho tiempo, su *Desdémona de La pavana del Moro*, ¿cómo fue para ti la experiencia?

Ó. V. Siento que Betty y Fritz Ludin mantienen vivo lo que hicieron durante los años que bailaron con José. A ellos podríamos verlos como un "museo" que posee la obra de Limón en su cuerpo. Pienso que muchas cosas de Limón siguen vivas gracias a esa gente que se ocupa de recrear su obra.

E. C. ¿Podrías hacer una reflexión final?

Ó. V. Jim May decía que la técnica Limón se estaba volviendo muy "suavecita", ligera, porque muchas mujeres la están impartiendo, lo que la hacía más suspendida, más dinámica. Sigo pensando que la técnica Limón adquiere las cualidades de la persona que imparte la clase, porque tiene

que ver con la energía, la emotividad, las sensaciones, la personalidad de quien da la clase y baila.

*Es una técnica que no se agota sino que con los principios de la caída, la recuperación, el rebote y la suspensión da amplitud para investigar. La técnica Limón no significa hacer secuencias; es una técnica vital. La prueba está en que si se deja de hacerla, se pierde inmediatamente, es una técnica de sensaciones. Es vivencial, sensitiva.*



**:: La danza. Una experiencia de vida ::**

**Evelia Kochen**

*El bailarín es en verdad afortunado,  
porque tiene el más mágico de todos  
los instrumentos: el cuerpo humano.*

José Limón

Pienso que quienes hemos vivido –y seguimos viviendo– la experiencia de la danza, podemos concebirla como un *laboratorio de alquimia* en donde el elemento de investigación y experimentación es el cuerpo humano, y cuya expresión llega más allá de nuestra epidermis.

Esta imagen me llevó a buscar y a descubrir de manera placentera ese mundo de los músculos y las articulaciones, los matices del movimiento y sus infinitos recursos: contracción-relajación, suspensión-caída, desequilibrios y contrapesos. Puso a mi disposición la respiración, una magia que me traslada a estados de ánimo determinados y me permite la utilización correcta de mis impulsos, tensiones y energías encontrando la autenticidad en las sensaciones. Sentir antes de expresar, valorar y llevar el gesto hasta sus últimas consecuencias.

La experiencia me dice que para poder arriesgarme en el uso correcto de estos impulsos, fuerzas y energías, debo conocer y dominar las técnicas adecuadas para el desarrollo del movimiento del bailarín, así como la creatividad que los intérpretes y los maestros tenemos la obligación de dar, tanto al coreógrafo como al espectador.

La pasión de comprender la expresión de la anatomía humana es la pulsación de la vida del intérprete; las virtudes de su magnetismo hacen vibrar el silencio de un espacio vacío y tridimensional, que hoy llamamos escenario.

Esto es lo que un bailarín profesional vive día con día.

Al buscar una respuesta a estas inquietudes, en 1996 me fui a la ciudad de Nueva York, donde nació mi verdadero interés por la técnica Humphrey-Limón, a mi parecer una de las técnicas de menor enfoque acrobático y mayor trabajo orgánico y sensorial.

En el estudio del Instituto Limón (ubicado en Broadway) me encontré con este *laboratorio de alquimia*, habitado por bailarines de distintas nacionalidades que se comunicaban por medio de un mismo lenguaje y buscaban un mismo objetivo: la danza. Este ambiente artístico de trabajo facilitaba, en gran medida, la solución de los problemas que surgen al iniciar un nuevo reto profesional: la inseguridad, el nerviosismo, y sobre todo, el deseo de demostrarse a uno mismo y a los demás que se tiene la capacidad para hacer el trabajo.

Aunque lentamente, las enseñanzas fluyeron en cascada y manifestaron tres condiciones: primera, que no hay formas erradas de moverse, sólo diferentes, y que un bailarín debe entrenarse en la observación para distinguir las distintas maneras que existen de realizar un mismo movimiento; segunda, no hay que demostrar nada a nadie ni tener miedo de cometer algún error, sólo hay que hacer las cosas; tercera y más importante, trabajar con humildad y sinceridad.

Con estos preceptos descubrí la importancia de la observación detenida y de la mirada sostenida; es decir, de "realmente ver", lo que desencadenaba procesos y cambios profundos en mi cuerpo: mirar abiertamente hacia un horizonte lejano. "La Estatua de la Libertad y el Empire State -decía Jim May-, hacen imposible ensimismarse, generan una claridad física y mental que se traduce en el poder ilimitado del bailarín y su movimiento." Esto lo comprobé con la compañía en un ensayo de *La pavana del Moro* (famosa obra de Limón), donde Carlos Orta (primer bailarín) ejecutaba el papel del Moro. La música de Purcell se iniciaba justo en la caída de la primera nevada neoyorquina y, al unísono, también el poderoso movimiento de Carlos en el espacio. El juego de miradas de los bailarines invitaba a la complicidad, involucraba al terceto espectador-alumno-ensayador en ese mundo de traiciones y dolor que inundó el ambiente, hasta llevarnos a las lágrimas a todos los presentes, sin diferenciar entre quienes por primera vez estábamos ahí y quienes habían visto la obra un sinnúmero de veces.

Si bien la danza es un arte efímero, este tipo de experiencia no es ni debe ser fortuito; el bailarín debe estar preparado y tener las herramientas necesarias para repetir este acontecimiento una y otra vez, cuantas veces sea necesario.

Para los maestros y los bailarines Limón, cada ejercicio en clase se convierte en una pequeña danza; el espectador, el foro, la finalidad de cada lección están presentes en cada observación, lo que exhorta al alumno a reducir la brecha que hay entre la técnica y su uso expresivo. Limón comparaba el cuerpo humano con una orquesta: cada parte del cuerpo es como un instrumento musical.

Un buen ejemplo de este concepto lo da Alan Danielson -músico, coreógrafo y bailarín-, en cuyas clases se desarrollan secuencias cada vez más complicadas y se van involucrando más partes del cuerpo que hacen énfasis en la sucesión y parten de la estabilidad y soporte de pelvis y piernas. Clases fácilmente definibles como barrocas. "El ritmo -dice Danielson- define la dinámica y, en última instancia, la calidad del movimiento."

El bailarín Limón tiene que mantenerse atento física, mental y emocionalmente, concentrado en el trabajo consciente de la precisión musical y física, conceptos esenciales en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica Humphrey-Limón.

Stuart Gold (participante de las residencias en México, maestro y solista de la compañía por nueve años), comparaba al bailarín con un cirujano: "Tienes que saber en qué momento preciso te vas a mover, con qué energía y hacia qué dirección, con la misma precisión y exactitud con la que un cirujano usa el bisturí". Utilizar estos elementos con claridad y precisión permite que el bailarín deje fluir su energía libremente, como un hilo que se adelgaza y se ensancha entretejiéndose, pero que no se rompe.

Fue así como, paso a paso y en cada clase, me enfrenté con el espacio y lo hice mi cómplice, mi amigo, y disfruté el placer de proyectar mi cuerpo al universo y de compartir esta sensación con mis compañeros. También enfrenté el reto de transformar

mis 15 años de experiencia como bailarina profesional; llegué a la conclusión de que debo ser generosa e inteligente en la utilización de mi instrumento: el cuerpo. Aprendí que la ética profesional se induce con el ejemplo y se construye cada día, por medio de la práctica cotidiana.

Doris Humphrey y José Limón comenzaron a explorar con el peso, aceptando que vivimos sujetos a la gravedad y al ciclo vital de depresión y exaltación. Mi experiencia es que esta exploración persiste, actualmente, en la transmisión de la técnica, y la pone en un estado permanente de cambio y enriquecimiento. No hay secuencias codificadas; cada maestro ha bailado, conoce el repertorio e integra a sus enseñanzas el conocimiento y entendimiento de los principios. Todos estos tecnicismos parecen sencillos, pero enseñarlos y experimentarlos es una gratificante vivencia, y la relación alumno-maestro se convierte en un ciclo constante de transmisión, diálogo, intercambio y mutuo crecimiento.

“La técnica –decía Karen Mullen, maestra del Instituto Limón y participante de las residencias en México–, te acerca a la exploración física; un bailarín es quien logra integrar simultáneamente la experiencia del tiempo, el espacio, la musicalidad, la coordinación, la observación, la memoria, la sensación, la calidad de movimiento y la imaginación, en un gesto de no poca inteligencia.”

¿Por qué negar la oportunidad de información, entrenamiento e investigación a bailarines y coreógrafos mexicanos, la posibilidad de navegar por estas aguas? A partir de estos cuestionamientos me nació la idea de realizar el proyecto de residencias de maestros del Instituto Limón en México, organizado durante siete años con la colaboración cercana de Alan Danielson. En los primeros tres años se llevó a cabo en el Centro Cultural “Los Talleres”; tres años más en el Centro Nacional de las Artes, y un año en el Conservatorio de Danza de Guillermo Maldonado, con los apoyos del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, Fonca-Conaculta, Embajada de Estados Unidos, Fundación Cultural Banamex, Instituto Mexicano de Cultura de Nueva York, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dance by Alan Danielson, Instituto Limón de Nueva York, Fundación para las Artes de Nueva York, y Fundación Rockefeller. Como resultado de esos años de trabajo nació Gala Arte, asociación civil creada para generar proyectos de educación artística e intercambios culturales internacionales.

Finalmente, no puedo definir si Limón creó una técnica o un estilo. Pero sí sé que el manejo y conocimiento de sus principios incita al bailarín no sólo a la exploración física, sino también a la exploración expresiva que da como resultado una experiencia de vida.



⋮ Fotografías ⋮



**Fotógrafo:** Marcus Blechman  
**Baillarines:** José Limón y Doris Humphrey  
**Colección:** Walter Terry  
**Año:** 1942



Fotógrafo: Matha Swope  
Obra: *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*  
Bailarines: Letitia Ide y José Limón  
Colección: New York Public Library  
Año: 1946



Obra: *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*  
Título: José Limón  
Fototeca del Cenedi-Danza

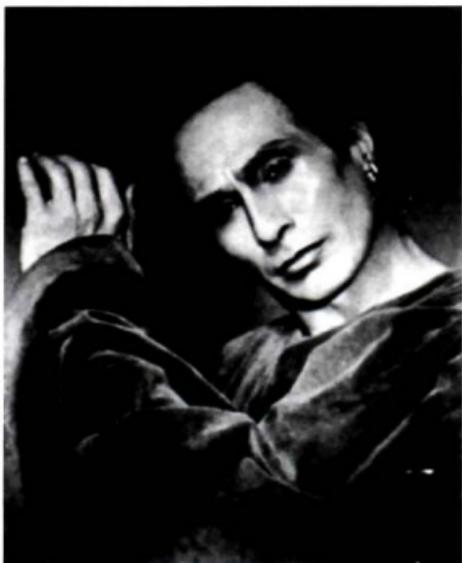


**Obra:** *La pavana del Moro*

**Bailarines:** Betty Jones

Fototeca del Cenidi-Danza: Fondo Documental Rosa Reyna

**Año:** c. 1949

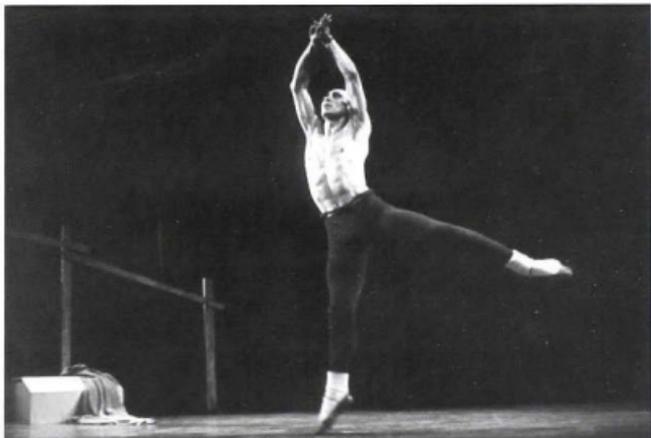


**Obra:** *La pavana del Moro*

**Bailarines:** José Limón

Fototeca del Cenidi-Danza

**Año:** c. 1949



**Obra:** *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*

**Título:** José Limón

Fototeca del Cenidi-Danza

**Año:** c. 1951

**Obra:** *La pavana del Moro*

**Bailarines:** José Limón, Lucas Hoving, Pauline Koner y Betty Jones

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** c. 1951



**Fotógrafo:** Daniel E. Lewis

**Título:** José Limón en *La pavana del Moro*

**Colección:** Daniel E. Lewis

**Año:** c. 1951





**Obra:** *Los desterrados*

**Bailarines:** José Limón y Letitia Ide

Fototeca del Cenedi-Danza: Fondo Documental Felipe Segura

**Año:** 1951



**Obra:** *Los desterrados*

**Bailarines:** Letitia Ide y José Limón

Fototeca del Cenedi-Danza

**Año:** 1951

Fotógrafo: Walter Reuter

Obra: *Antígona*

Bailarines: José Limón y Rosa Reyna

Fototeca del Cénidi-Danza

Año: 1951



Fotógrafo: José Gutiérrez

Obra: *La pavana del Moro*

Bailarines: José Limón, Pauline Koner,

Lucas Hoving y Betty Jones

Colección particular: Valentina Castro

Año: c. 1951

Fotógrafo: Jorge Gutiérrez

Obra: *La pavana del Moro*

Bailarines: José Limón, Pauline Koner,

Lucas Hoving y Betty Jones

Colección particular: Valentina Castro

Año: c. 1951

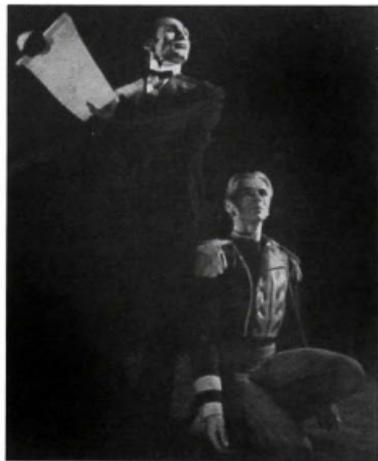


**Obra:** *Diálogos*

**Bailarines:** José Limón y Lucas Hoving

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** 1951



**Fotógrafo:** Jacqueline Paul Roberts

**Obra:** *Diálogos*, 1867

**Bailarines:** Lucas Hoving y José Limón

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** 1951



**Fotógrafo:** Jacqueline Paul Roberts

**Obra:** *Diálogos*

**Bailarines:** José Limón y Lucas Hoving

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** 1951



Fotógrafo: Jacqueline Paul Roberts

Obra: *Redes*

Bailarines: José Limón y Jesús Íñiguez

Colección particular: Valentina Castro

Año: 1951

Fotógrafo: Walter Reuter

Título: José Limón

Obra: *Tonantzintla*

Colección particular: Valentina Castro

Año: c. 1953





**Fotógrafo:** John Linquist

**Obra:** *Tonantzintla*

**Bailarines:** José Limón, Valentina Castro,  
Martha Castro y Rocío Sagaón

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** c. 1951



**Fotógrafo:** Magda Farkas

**Obra:** *Tonantzintla*

**Bailarines:** José Limón y Valentina Castro

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** c. 1951



**Reprografía:** Dora Sanders

**Título:** José Limón

Fototeca del Cenidi-Danza

**Año:** 1954

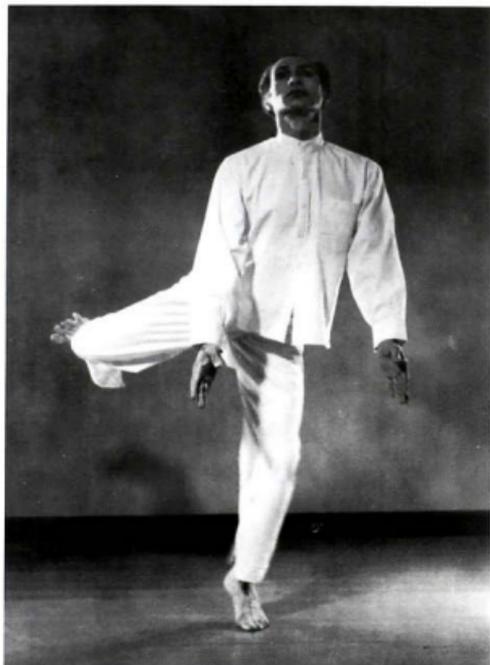
**Reprografía:** Dora Sanders

**Título:** José Limón

Fototeca del Cenidi-Danza

**Año:** c. 1954





Fotógrafo: Magda Farkas

Título: José Limón

Colección particular: Valentina Castro

Año: c. 1951

87

••

Título: Pauline Koner y José Limón

Fototeca del Cenidi-Danza

Año: c. 1959



**Fotógrafo:** Jack Mitchell. Derechos reservados

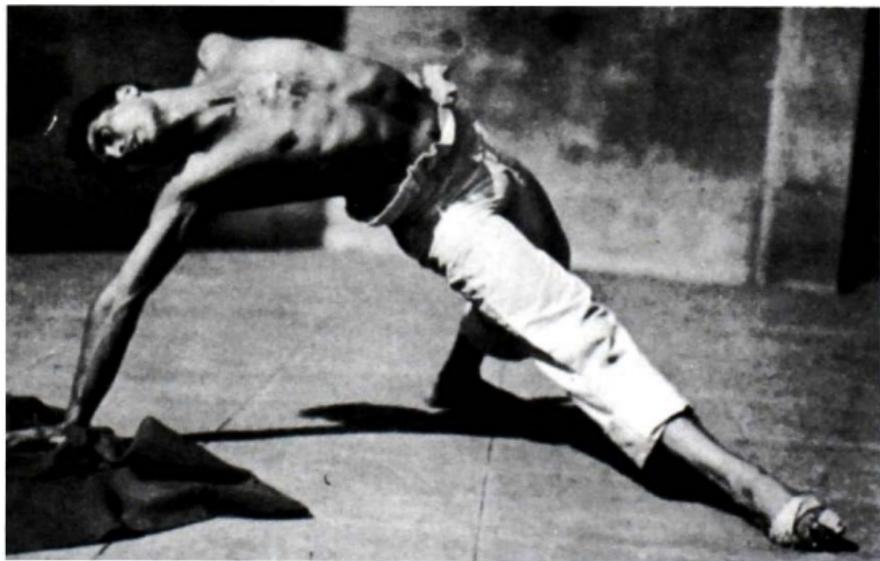
**Título:** ARTÍCULO: "La voluntad de elevarse". Hoy en día José Limón la comunica a otros bailarines

**Bailarín:** José Limón

**Fuente:** *Visión*, 2 de marzo de 1956. Vol. 10, núm. 9, Sección Personalidades, p. 20

**Colección particular:** Valentina Castro

**Año:** 1956





**Título:** José Limón  
Fototeca del Cenidi-Danza



**Título:** José Limón  
Fototeca del Cenidi-Danza: Fondo Documental Felipe Segura



**Título:** José Limón en un ensayo  
**Fototeca del Cenidi-Danza**



**Título:** José Limón  
**Fototeca del Cenidi-Danza**  
**Año:** 1959



**Fotógrafo:** Martha Swope  
**Título:** Pauline y José Limón en su casa  
**Colección:** New York Public Library  
**Año:** c. 1955

**Título:** José Limón  
**Fototeca del Cenidi-Danza**  
**Año:** 1959



90  
Nacimiento  
de  
Antonio Limón

la ciudad de Culiacán, a las 12 de  
de la mañana del día 30 de Junio de 1880  
se le hizo un nacimiento sobre el  
de un Autómata Alvarado Obispo del Sr.  
Juan Civil Compañero de la ciudad de  
San Francisco Hermosillo natural y vecino  
de esta capital vado de 36 pesos y seis  
reales y sus años de edad y filarmónico  
por haber nacido en la calle del Con-  
vento casa número 64 en esta ciudad  
de San Francisco Hermosillo natural y vecino  
de esta capital y sus años de edad y  
filarmónico por haber nacido en la calle  
del Convento del día 30 de Junio de 1880  
presente a quien se le hizo por nombre  
Antonio Limón hijo natural del con-  
vento de San Francisco y sus años de edad y  
filarmónico por haber nacido en la  
calle del Convento con el número 64 de  
esta ciudad y sus años de edad y filarmónico  
por haber nacido en la calle del Convento  
del día 30 de Junio de 1880 presentando  
los señores Don Juan Civil Compañero  
Obispo de Culiacán y Don Juan Hermosillo  
Compañero de San Francisco, quienes  
se publican el primer natural y vecino  
de esta ciudad y el segundo natural y vecino  
de esta capital para la presente acto  
de comparecencia, los señores manifestaron  
que se conformaban con la calificación, por  
lo cual sus señores firmaron el Acto  
de Nacimiento de Antonio Limón Obispo de Culiacán  
y Compañero de San Francisco  
Antonio Limón

91  
Nacimiento  
de  
Antonio Limón

92

Acta de nacimiento de José Limón  
Cortesía: Lic. Gilberto López Alanís, director del Archivo Histórico General del Estado de Sinaloa



Centro  
Nacional  
de las Artes



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes