

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: De la Rosa, Tulio. El Ballet de Cámara y sus antecedentes (1957-1963). Cénidi Danza/INBA/CONACULTA. México, D.F.: 2000 (Ríos y Raíces).

ISBN: 970-18-4712-1

Descriptor temático (palabras clave): El Ballet de Cámara, historia del ballet, danza clásica, history of ballet, classic dance.



EL BALLET
de Cámara

Y SUS ANTECEDENTES
(1957-1963)

Tulio de la Rosa

ríos y raíces

AJECUTIVO

PODER



EJECUTIVO

I N B A

CENTRO NACIONAL DE
INVESTIGACION DOCUMENTAL
E INFORMACION DE LA DANZA
CENDI - DANZA

* JOSE LIDON *
Consulta Coord.F.

EL BALLET
de Cámara
Y SUS ANTECEDENTES
(1957-1963)

 CONACULTA



EL BALLET de Cámara

Y SUS ANTECEDENTES
(1957-1963)

Tulio de la Rosa

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte: 2000

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Dirección General de Publicaciones

Fotografía de portada: Sonia Castañeda, Marcos Paredes y Nellie Happee en Trío.
Coreografía: Nellie Happee. Música: Tommaso Albinoni.
Palacio de Bellas Artes, 1961 (foto: J.L. Arreguín).

© Fotografías: Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza (CENIDI DANZA.)

D.R. © INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA
(Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza).

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA.

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 y de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA.

ISBN 970-18-4712-1

Impreso y Hecho en México

Lo que hoy es clásico, ayer fue aventura, novedad, experiencia, se hizo camino andando, experimentando. Volver a ese camino no es renunciar a andar, sino aprender a andar, a fin de hacer el propio. Y tener a la vista los caminos que se abren con la danza moderna no es traicionar la danza clásica, sino enriquecerla.

Ballet de Cámara, Declaración de Principios (1959)



ÍNDICE

PRÓLOGO	11
I. EL TALLER DE DANZA DEL IMSS (1957-1959)	
1. LOS ANTECEDENTES (1957)	19
2. EL TALLER DE DANZA DEL IMSS (1957)	27
3. DEL TALLER DE DANZA AL BALLET DE CÁMARA (1958)	36
II. EL BALLET DE CÁMARA (1958-1963)	
4. PRESENTACIÓN OFICIAL (1959)	51
5. RECONOCIMIENTO Y TRIUNFO (1960)	73
6. DEBUT EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES (1961)	87
7. BAILAR EN LA TELEVISIÓN PARA SUBSISTIR (1962)	97
8. EL BALLET JAZZ: DEBUT Y DESPEDIDA (1963)	104
HEMEROGRAFÍA, BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES (1956-1963)	109
ÍNDICE ONOMÁSTICO	111
ÍNDICE DE OBRAS	117

Prólogo

HACIA FINALES DE LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA, LA DANZA MODERNA OFICIAL SE desarticulaba y perdía su rumbo como una opción para el desarrollo profesional de bailarines y coreógrafos. El terreno estaba fértil para que los antagonismos florecieran y alimentaran la opinión dividida de la prensa. La inestabilidad restó energía a la creatividad del gremio y muchos se dejaron llevar por la turbulencia de los tiempos. Otros, los menos involucrados en este proceso, respondieron con proyectos alternativos y claridad de propósitos. El producto más fehaciente de esta nueva visión fue el Ballet de Cámara (1958-1963).

Su historia, aquí narrada con gran dinamismo por Tulio de la Rosa, uno de los principales protagonistas de este esfuerzo movilizador, es un ejemplo de cómo las grandes iniciativas son siempre sostenidas por la voluntad y convicción de unos pocos.

Como grupo independiente de propuestas inéditas internas, la presencia del Ballet de Cámara contrarrestó el caos externo. En primer lugar, una disciplina rigurosa alimentó la necesidad artística de superar los lineamientos tradicionales de la estética del ballet clásico. A partir de la experimentación se trazaría un camino hasta entonces poco transitado por otros colegas del género. En su Declaración de Principios, los fundadores de este conjunto lo dejaron muy claramente establecido: no es traición a la danza clásica, sino su revitalización lo que se propone el Ballet de Cámara.

Con esta Declaración de Principios se inauguraba, igualmente, una nueva manera de presentarse frente al público. A partir de entonces, esta iniciativa se estableció como una modalidad de las futuras nuevas compañías.

Más inédita aún fue su estructura interna como cooperativa. Todos los miembros tenían que aportar una cantidad mensual para pagar al maestro y al pianista acompañante. Esta forma de organización garantizó la independencia

frente al medio oficial que en ese momento moría de asfixia por la escasez de propuestas integradoras para la danza moderna.

El Ballet de Cámara nació en un contexto en el que la danza clásica carecía del total apoyo del Estado. De ahí que surgiera como un esfuerzo ejemplar y sobre todo reivindicador de la danza en México, que también empezaba a lanzar destellos de rompimiento con el nacionalismo. Los periodistas apuntalaban a unos y criticaban a otros. Los esquemas tradicionales se encontraban en el banquillo de los acusados, aunque muchos seguían prefiriendo el ballet de la época romántica.

Lo que sucedería después está directamente relacionado con las tendencias artísticas y personales de una inusitada cantidad de cronistas que influyeron enormemente en el criterio oficial de la época y en las decisiones que se tomarían desde la cúpula. Por lo anterior, desaparecieron dos de los tres grupos que formaban el Ballet de Bellas Artes para, en 1959, crear una sola compañía oficial de danza moderna, desaparecerla a su vez en 1963 y asignar todo el presupuesto oficial, irónicamente, a una compañía oficial de ballet clásico.

Tulio de la Rosa se ha apoyado en el uso de este material periodístico de la época para evidenciar la presencia de los cronistas en el desenlace final de este proceso desintegrador, inesperado incluso para la prensa. Queda claro, así, que no fueron sólo los funcionarios de la danza mexicana quienes decidieron el destino del gremio. Ana Mérida, señalada como la principal responsable de la disolución total de los apoyos oficiales para la danza moderna, actuó en respuesta a la falta de unión de los bailarines modernos, tomando una posición ante una prensa tan convulsa como los tiempos mismos. En ese momento pocos tenían el privilegio de involucrarse en una mística de trabajo. De ahí que el Ballet de Cámara apareciera como un fresco oasis en medio del terreno erosionado de la danza nacionalista oficial.

La versión de Tulio de la Rosa es definitiva. El Ballet de Cámara estaba al margen de todo. Sus integrantes no se prestaban a comentarios, ni leían las versiones partidistas, distorsionadas, publicadas en los periódicos. Sólo se evidenciaba el resultado artístico como prueba contundente de esa mística espléndida. Hasta la prensa se puso de acuerdo en ese punto. Eran la franca competencia de los demás grupos. Incluso la televisión les dio cabida por sus propuestas renovadoras. Los programas de ballet jazz no sólo eran atractivos, sino vendibles. Esta efervescencia, sin embargo, coincidió con la convocatoria lanzada por la jefatura de Danza del INBA para integrar la nueva compañía oficial de danza clásica. Los dineros del Estado pasaban ahora a manos de quienes habían vivido siempre al margen de la oficialidad. La propuesta era irresistible. Incluso el Ballet de Cámara optó por darle un voto de confianza a esta iniciativa de las autoridades, lanzada en 1963.

A pesar de haber sido testigo de los acontecimientos de la época y haber participado activamente como bailarín en el desarrollo de la danza mexicana, es hasta hoy cuando Tulio de la Rosa, tras haber estudiado la hemerografía y el acervo documental de la época, decide exponer su muy particular interpretación de los acontecimientos. Han pasado más de 30 años, y sin embargo los fragmentos periodísticos extraídos por Tulio, junto con sus comentarios, traen al presente una experiencia de vida que el lector asimila con entusiasmo y enorme interés.

Sirva este testimonio para motivar a bailarines, maestros, coreógrafos, estudiantes e investigadores en el seguimiento de temas que, a partir del análisis comparativo de las fuentes existentes, permitan visualizar de manera integral el desarrollo de los acontecimientos que están en la estructura de la historia de la danza mexicana.

Patricia Cardona

Querida Maya:

*Si un amigo está en un apuro,
no lo molestes preguntándole
si hay algo que puedas hacer.
Piensa en algo apropiado y hazlo.*

Edgar Watson Howe

Gracias por todo lo que hiciste por mi libro, amiga

Yo

I. El Taller de Danza del IMSS (1957-1959)

1. Los antecedentes (1957)

MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y SIETE, UN AÑO MUY SIGNIFICATIVO PARA LA DANZA escénica mexicana, inició con un panorama preocupante. El Ballet de Bellas Artes, exponente de la danza moderna y compañía oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) durante casi una década, acababa de ofrecer, en noviembre-diciembre, la Temporada Oficial 1956 y tanto la afluencia de público como las críticas periodísticas habían sido —y continuaban siendo— desalentadoras. Desde 1956, el Ballet de Bellas Artes estaba integrado por dos grupos “oficiales” y uno “semioficial” (“subsidiado”, como le llamarían 40 años después): el Ballet Contemporáneo, dirigido por Guillermo Keys Arenas; el Ballet Mexicano, bajo la dirección de Ana Mérida y Guillermo Arriaga (con el que debuté en México en diciembre de 1956, como bailarín huésped del Ballet de Bellas Artes), y el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo. Este último, desde su fundación en 1948, dependía parcialmente del INBA, que le proporcionaba algunos sueldos, maestros esporádicos y ciertas producciones; no obstante, había logrado mantener su autonomía artística con el único compromiso de aparecer como parte del Ballet de Bellas Artes durante las temporadas oficial y popular que anualmente programaba el INBA. En las crónicas periodísticas puede comprobarse que este grupo destacó en cada temporada y recibió los elogios de la crítica.

Es notable la cantidad de periodistas y escritores que reseñaban las funciones de danza; gracias a ellos, puede conocerse, 40 años después, la situación reinante: *Zócalo* del 7 de enero de ese año de 1957 anunciaba la próxima temporada del Ballet de la Universidad en el Palacio de Bellas Artes, ballet subsidiado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y dirigido por Magda Montoya. En diarios y revistas se promocionaban otras activi-

dades, como el "próximo debut de Roberto Iglesias y su ballet *Suite española*" el día 2 en el Palacio de Bellas Artes, y *Cine Mundial* informaba sobre la "gira a Venezuela del Ballet Mexicano encabezado por Ana Mérida", por lo que el cronista de prensa Daniel Dueñas les ofrecía un coctel.

Otros diarios acusaban de "comunista" al Ballet Nacional de México, y Guillermina Bravo se defendía. Se hablaba también de grupos independientes, como el Ballet Concierto de México, bajo la dirección de Serge Unger y Felipe Segura, y el Ballet de México, conformado por gran número de miembros en 1955-1956 y reducido ahora a sus dos primeros bailarines Beatriz Carrillo y Francisco Araiza, los cuales cultivaban la danza clásica o ballet. Había también otros grupos independientes especializados en danza moderna, como el Nuevo Teatro de Danza, de Xavier Francis y Bodyl Genkel, y el Ballet Waldeen, dirigido por la pionera de la danza moderna en México.

La información que los cronistas proporcionaban era constante: desde la recientemente creada sección "La Danza en México" (*Excelsior*, 24 de marzo), Magda Montoya, directora del Ballet de la Universidad, en una reseña imparcial y concienzuda, comentaba una serie de actividades que presentaría el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), subrayando la importancia de que otras instituciones, además del INBA y la UNAM, promovieran la danza y su historia, y fomentaran el gusto por ellas. Dichas actividades habían sido ideadas por Helena Jordán, bailarina, maestra y coreógrafa del Ballet de Bellas Artes, quien ahora, como coordinadora de Danza del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del IMSS, estaba decidida a promover la danza entre aquellos sectores de la población que poco o ningún acceso tenían a ella.

Las actividades iniciaron el 27 de marzo con una "velada" que tuvo lugar en el Auditorio de las oficinas centrales del IMSS, en Reforma 476, "en honor del maestro Blas Galindo con motivo del Premio Internacional de Música concedido a él en Caracas, Venezuela", con la Orquesta de Cámara Yolopatli, los coros de los clubes de aseguradas y beneficiarios del IMSS, y *La boda*, "ballet del maestro Blas Galindo con la actuación del Ballet Nacional que dirige la señorita Guillermina Bravo". En esta "velada" se distribuyeron las invitaciones para un ciclo de conferencias sobre danza, coordinado por Helena Jordán e impartido por "maestros de danza del Seguro Social y del Ballet Nacional", dirigido a "las alumnas de danza regional, clásica y moderna de las Casas de la Asegurada".

El ciclo, que inició el 1º de abril, estuvo integrado por las siguientes conferencias:

- Día 1º. "Panorama de la danza mexicana", por el pintor Santos Balmori.
- Día 3. "El ballet clásico", por el coreógrafo Guillermo Keys.

Día 4. "La danza en Oriente", por el bailarín y coreógrafo Jhon [sic] Fealy.

Día 5. "La danza moderna y la danza moderna mexicana", por Guillermina Bravo.

Guillermo Keys, director del Ballet Contemporáneo, me invitó con Sonia Castañeda —primera bailarina mexicana de larga y conocida trayectoria en la danza clásica— para ilustrar, con el *pas de deux* de *Las silfides* y la coda del *pas de deux* de *El cisne negro*, la conferencia que dictó el día 3 de abril.¹

En *Esto* del 31 de marzo se anunciaban para el 7 de abril los célebres Domingos Populares de la Cultura, y a partir del día 13, la Temporada Popular del Ballet de Bellas Artes y de la Compañía Oficial de Danzas Regionales, dirigida por el maestro Marcelo Torreblanca, en el Teatro del Bosque (hoy Teatro Julio Castillo). En *Excelsior* del 9 de abril se informaba de nuevas conferencias, esta vez en torno a la historia de la danza. En *Esto* del día 12 se comentó la celebración, en el Teatro del Bosque, del décimo aniversario de la fundación de la Academia de la Danza Mexicana, "con un programa combinado" integrado por *Tonantzintla* (con el Ballet Contemporáneo), *El demagogo* (con el Ballet Nacional) y *Sones y jarabes* (con la Compañía Oficial de Danzas Regionales). Las invitadas de honor fueron Ana Mérida y Guillermina Bravo, fundadoras de la Academia de la Danza Mexicana. El Ballet Mexicano, que había llegado a fines de marzo de una gira por Venezuela, no actuó en ese programa ni en la Temporada Popular.

En *La Prensa* del 19 de abril, Carlos M. Ortega comentó la escasa promoción que se le dio a la inauguración de la Temporada Popular de Danza Mexicana. Las pésimas condiciones en las que ésta se efectuó se conocen por un oficio que envió Guillermo Keys, director del Ballet Contemporáneo, a la jefa del Departamento de Danza del INBA. En dicho oficio, fechado el 16 de abril, Keys se quejaba de las deplorables condiciones en las que bailó su grupo y de la falta absoluta de apoyo. Es probable que esto haya provocado tanto su remoción de la dirección del grupo como su salida del país, pues poco después se comentó que Elena Noriega se encontraba al frente del Ballet Contemporáneo y Keys fungía como jefe del Departamento de Danza en Guatemala.

Para el mes de mayo, se anunció una gira del Ballet Contemporáneo a San Luis Potosí. En *El Sol de San Luis* de los días 24, 25, 27 y 28 de mayo se

¹ Después de mi ruptura con el Ballet Mexicano, la arquitecta Zita Basich de Canessi, jefe del Departamento de Danza del INBA, me había comisionado —como bailarín del Ballet de Bellas Artes— al Ballet Contemporáneo en sustitución de Farnesio de Bernal, quien, a su vez, me substituyó en el Ballet Mexicano durante una gira a Caracas.



Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa en el pas de deux de *Las sílfides*, ilustrando la conferencia de Guillermo Keys en el Auditorio del IMSS, 1957.

informó que "Rocío Sagaón imparte un curso a las alumnas del Instituto Potosino de Bellas Artes", añadiéndose que "en el próximo mes de junio el grupo iniciará una gira por varios países europeos". Durante mi corta estancia con el Ballet Contemporáneo, participé en las funciones de San Luis Potosí, en las que hizo su debut en México Freddy Romero, entonces novel y prometedor bailarín recientemente llegado de su natal Venezuela.

En el mes de junio se desarrolló una actividad dancística muy intensa: el día 24 *Zócalo* anunció la llegada de Londres de la maestra Mary Rose para examinar a las alumnas e impartir cursos de la Royal Academy of Dancing en la Academia de Ballet de Coyoacán, que dirigía Ana de Castillo; *El Universal* del día 27 informó que Guillermo Keys, "jefe del Departamento de Danza de Guatemala, presentará mañana el Ballet Infantil de esa ciudad", y que Salvador Juárez, bailarín mexicano establecido en Estados Unidos "vino a dirigir la temporada de verano en Bellas Artes".

Dos de los grupos considerados oficiales, el Ballet Nacional de México y el Ballet Contemporáneo (este último sin Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Tulio de la Rosa y John Sakmari), se organizaron por sus propios medios para asistir al VII Festival de la Juventud que se realizaría en Moscú. El Ballet Mexicano, el otro grupo oficial, no estaba incluido en este proyecto; de sus integrantes, únicamente Laura Zapata figuró entre los bailarines que asistirían al Festival, como parte del Ballet Contemporáneo. Raquel Tibol ofreció un indicio de la controversia que se estaba gestando; escribió en *Novedades* del día 30 que la salida a Europa de 34 artistas —entre ellos directores de escena y orquesta, escenógrafos, compositores y coordinadores— "ha caldeado el ambiente"; enumeraba a los que viajarían y repudiaba a quienes, con sus críticas, favorecían el "comentario malévol, la intriga y la mezquindad".

En *La Prensa* del 2 de julio se reseñó el examen de la Academia de Ballet de Coyoacán, mencionándose nombres que destacarían en el futuro: Cecilia Zárate, Carmen Olvera, Eloísa Navarro y Martha O'Reilly; mientras que el día 5 apareció en *Esto* una nota muy elocuente sobre las luchas intestinas en el ámbito de la danza oficial: "Innoble campaña contra el Ballet [...] Luis Sánchez Arriola, funcionario de Bellas Artes como promotor de danza, envió carta a la embajada mexicana en Francia recomendando no llevar a los grupos viajeros sino al de Chelo La Rue, muy cotizado en las películas mexicanas, teatros de revista y cabarets". El mismo día, en la segunda edición de *Últimas Noticias*, "Lumiére" denunciaba que "un grupo de alumnas confirma que Guillermina Bravo pertenece al Partido Comunista". En *Cine Mundial* del día 7, Vicente Vila, por méritos propios, se ganó un lugar nada envidiable: "¿Ballet comunistoide en el INBA?", y al pie de una foto de Emily Gamboa, Mónica de Neymet, Lucero Binnquist y tres bailarinas no identificadas del Ballet Mexi-

cano: "Un enérgico artículo de Vicente Vila sobre la tan proyectada gira a la Rusia totalitaria de los bailarines del INBA". En la página 3 del mismo ejemplar —con una foto del licenciado Miguel Álvarez Acosta— se lee: "Doce bailarinas entre muchachas y *lo otro* quedaron inscritos [...] y ahora son 28 o 30 entre muchachas y *los otros* que se van a la URSS" (las cursivas son mías). No es gratuito que Raúl Flores Guerrero los calificara como "gacetilleros que medran en el periodismo a base de la calumnia fácil, de la información sin fundamento y de la buena fe del público en general".²

El 11 de julio apareció en *Esto* el primer eslabón de lo que sería una larga cadena: "Amenaza de cese a los bailarines viajeros". El día 12, en *Excélsior*: "Éxodo de 22 bailarines mexicanos a Moscú", y en el ejemplar del día 13, "Lumière" continuó con su insistencia. En *La Prensa* del día 14, una noticia rompía el círculo: "Artistas mexicanos que logran extraordinario éxito en Pekín [...] Josefina Lavalle y Óscar Puentes se lucieron en 9 danzas típicas". Ese mismo día, en *Novedades*, Horacio Flores Sánchez, quien un año después sería nombrado por Ana Mérida director de la Compañía Oficial de Bellas Artes, reportaba: "Prueba de fuego para la Danza Mexicana", y ponía en duda la representatividad del grupo que viajaba porque no llevaba en su repertorio obras de Guillermo Arriaga y Ana Mérida, directores del Ballet Mexicano. Este grupo, que según *Cine Mundial* del día 10 regresó "bajo la dirección de Ana Mérida con Guillermo Arriaga, Evelia Beristáin, Roseyra Marenko, Lucero Binnquist, Laura Zapata, Miguel Araiza" y varios elementos más, "después de una gira a Durango", se presentó en el segundo Domingo Popular de la Cultura en el Auditorio Nacional.

El día 13, en *Aquí*, Martín Galas Jr. se sumó a la lista de los "gacetilleros" cuando, al informar sobre la próxima temporada del Ballet Concierto de México, criticó a "Los aficionados a los brinquitos y a los retorcimientos, más o menos plásticos". Se observa también la extraordinaria promoción hecha a Beryl Grey, estrella del Royal Ballet de Londres, quien "con éxito inusitado" se presentó en el Palacio de Bellas Artes acompañada por Oleg Briansky. En sus "Temas de Ballet" (*Excélsior*, 28 de julio, 1957) Luis Bruno Ruiz incluyó una entrevista a Lupe Serrano y expresó la siguiente opinión:

Creemos tiene derecho todo bailarín a danzar con toda libertad, pero cuando ha dominado una técnica sólida, de lo contrario hará piruetas de mal gusto. Nosotros no creemos que se pueda crear una danza mexicana sin las bases de la danza clásica o, al menos, la danza debe descansar en principios académicos universales.

² Suplemento "México en la Cultura", *Novedades*, 13 de octubre de 1958.

El 29 de julio, *La Prensa* informó: "Ballet Concierto de México logra ser presentado por el INBA en nuestro máximo coliseo [...] primera temporada en esta capital después de intensa actividad artística por toda la República"; y en *El Universal* del día 31, refiriéndose a Beryl Grey y Oleg Briansky, Horacio Flores Sánchez fue el primero en criticar al INBA por presentar "pedazos de obras", reconociendo el gusto de los mexicanos por el ballet clásico y recomendando traer "grandes compañías y no parejas", así como patrocinar a los "elementos valiosos mexicanos".

Desde el 15 de julio el grupo viajero se encontraba en Europa y la campaña de desprestigio en nuestro país continuaba encarnizada. En *Cine Mundial* del 1º de agosto, Ramón Ortiz anunció "tormenta" en el Ballet Mexicano, único grupo oficial que no viajó a la URSS:

Esta mañana se reunieron en el caserón número 2 del Auditorio Nacional los integrantes del único grupo superviviente de danza moderna, para definir su futuro y su posición frente al INBA [...] mucho se ha venido hablando de la desintegración de este grupo como consecuencia de "malos manejos y pésima dirección" atribuidos a la coreógrafa Mérida por parte de un grupo de bailarines del mismo conjunto [...] Los elementos descontentos son, por ahora, Evelia Beristain, Guillermo Arriaga, Roseyra Marengo [sic], Pilar Pellicer y Mónica de Neymet.

El 2 de agosto se informó en *La Prensa* el "Triunfo del Ballet Mexicano en Moscú, Alesandrov [sic] filmó parte de *La manda*" y *Ovaciones*, *El Nacional* y otros diarios comentaron el éxito obtenido "con danzas autóctonas".

En *Excélsior*, desde "El Mundo de la Farándula", "Roberto el Diablo" alababa las actuaciones de Beryl Grey y Oleg Briansky, pero añadía: "se echa de menos la deslumbrante tropa de los conjuntos rítmicos de las verdaderas compañías de ballet que periódicamente nos visitaban proporcionándonos inolvidables paréntesis estéticos", y se unía a quienes recomendaban presentar "compañías completas [...] grandes conjuntos de ballet clásico", argumentando que "ya está visto que el público respalda con su concurrencia a estas bellas temporadas del más bello de todos los espectáculos escénicos".

Ese mismo día, un cronista de *El Universal* (¿Hugo Cardona?) se puso en evidencia al no mencionar el nombre de un "lector" (¿bailarin(a) no incluido(a) en el elenco?, ¿su protector?) que protestó por los precios que se cobraban para la temporada del Ballet Concierto de México en el Palacio de Bellas Artes, e intentaba desacreditar a la compañía: "Grandes ballets pero sólo en el Programa [...] nuestro lector afirma 'nunca los pequeños y noveles bailarines podrán sacar adelante un programa de esa naturaleza'", advirtiendo que "el público sufrirá un desengaño [...] se quiere realizar una temporada sin contar con elementos

adecuados para ello". De acuerdo con otras crónicas, el Ballet Concierto de México logró sacar adelante cuatro programas que, en verdad, constituían un reto para cualquier compañía; éstos estuvieron integrados de la siguiente manera:

1. *La muerte del cisne* y *Coppélia*.
2. Segundo acto de *El lago de los cisnes*, el *pas de deux* de *Don Quijote*, *Nubes y fiestas* y *Fuego muerto* (cuyo tema, a juzgar por las crónicas, pasó desapercibido o no fue comprendido).
3. *Variaciones románticas*, *El pájaro azul* —*pas de deux*—, *Tragedia en Calabria* y *Mascarada*.
4. *Las sílfides*, *El cisne negro* —*pas de deux*—, las *Danzas campesinas* del primer acto de *Giselle* y *Romeo y Julieta*.

Según el folleto promocional, el elenco de la compañía era el siguiente: director general: Felipe Segura; director coreógrafo: Serge Unger. Bailarines: Laura Urdapilleta, Armida Herrera, Jorge Cano, Felipe Segura, Tell Acosta, Cora Flores, Ana Cardús, Alicia Pineda, Yolanda Rodríguez, Sylvia Ramírez, Julio Martínez, Ivette Aguilar, Raymunda Arechavala, Paloma Novelo, Martha Lango, Ina Rojo, Roxana Nadal, Isabel Pichardo, Angélica López, Martín Lemus, Alfonso Dardo, Jesús Burgos, Lázaro Prince, Miguel Novelo, Esteban González y Leopoldo Rojas. Artistas huéspedes: Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Salvador Juárez y Tulio Larrosa [sic].

En *Excélsior* del 4 de agosto se comentó que Miguel Álvarez Acosta, director del INBA, "al notar la plena madurez de estos noveles bailarines", decidió otorgar todas las facilidades al Ballet Concierto de México para la realización de su temporada. Ese mismo día y en el mismo diario, Daniel Dueñas, en una columna titulada "Horasis", evidenció su partidismo y pocos conocimientos al afirmar que

el ballet clásico es una expresión artística en decadencia [...] el público que asiste y que agota las localidades [...] aplaude a rabiar "pirouettes por fuera y por dentro" y le cuenta los fouetté[s] del *Don Quijote*, ballet con música de un señor [Ludwig] Minkus, en el cual aparece la figura central masculina (obviamente la del caballero de la triste figura) ataviada con un traje de torero blanco y oro [...] en cambio a qué niña bien le va a gustar bailar descalza.

Si su intención, ante la constante demanda de grandes compañías, fue apuntalar a la danza moderna ridiculizando al ballet clásico, es muy seguro que a las autoridades del INBA solamente se les haya grabado en la memoria lo de "el público que asiste aplaude a rabiar" y "localidades agotadas".

En lo que a la danza moderna se refiere, en *El Universal* del 6 de agosto se comentó: "Cesan a los bailarines viajeros; a la soviética se apropian del ballet *La manda*, que es propiedad del INBA, para un film comunistoide", y en la portada del número 25 de la revista *Siempre!* del 7 de agosto apareció —firmada por Arias Bernal— la caricatura de una pareja de bailarines clásicos: ella, con tutú; él, con pestañas postizas y rizos sobre la frente; ambos con las uñas pintadas (¡mensaje subliminal!), llevando valijas con etiquetas "A Moscú", mientras el director del INBA, Miguel Álvarez Acosta, los despide pañuelo en mano.

2. El Taller de Danza del IMSS (1957)

En esa agitada atmósfera, siguiendo con su proyecto en el IMSS, Helena Jordán nombró coordinadora de Danza Clásica a Sonia Castañeda, iniciando una serie de recitales de danza clásica, moderna y folclórica, en el "auditorium" del Centro Social de la primera unidad habitacional del IMSS, en Santa Fe. En realidad, se trataba de un gimnasio muy largo, con butacas en uno de sus extremos. El personal del lugar, asesorado por algún técnico de teatro, lo dividió, vistió y aforó, dejando a la vista un pequeño escenario de aproximadamente 10 por 12 metros, sin desahogos laterales, en el que apenas si se podía transitar. El espacio detrás del fondo o ciclorama —que escondía el resto del gimnasio— se utilizaba como desahogo para las escenografías y utilería, y en él se acondicionaron los camerinos.

Allí, Sonia Castañeda y yo presentamos una suite de *Las silfides* para dos bailarines y los *pas de deux* de *La bella durmiente* y *Don Quijote*, acompañados al piano por el joven maestro Francisco Escobedo. Esta modalidad de integrar un programa con sólo una pareja de bailarines no era nueva: Tamara Toumanova, con diferentes compañeros, se presentaba cada año en el Palacio de Bellas Artes y, como ya mencioné, recientemente Beryl Grey y Oleg Briansky habían agotado las localidades en todas sus funciones, mientras que Beatriz Carrillo y Francisco Araiza —como Ballet de México— trabajaban constantemente en la capital y en las principales ciudades del país.

Poco después, Helena Jordán fundó el Taller de Danza del IMSS, primer laboratorio creativo de México, cuyo objetivo era promover la formación de otros grupos de danza y difundirlos entre los derechohabientes, quienes difícilmente podían asistir a las temporadas oficiales y populares que programaban el INBA o la UNAM. Los miembros fundadores de ese taller fuimos Helena Jordán (directora), Farnesio de Bernal (del Ballet Contemporáneo), Sonia Castañeda (bailarina invitada) y yo (miembro del Ballet Nacional de México);



Portada de la revista Siempre!



Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa en el *pas de deux* de *La bella durmiente*, Auditorio de Santa Fe, 1957.

contamos además con bailarines huéspedes, como Raquel Gutiérrez, Luis Fandiño y Manuel Hiram, y con la invaluable colaboración de Francisco Escobedo como pianista concertista, acompañante y asesor musical, y la del pintor Santos Balmori como consejero, crítico, incondicional colaborador y lector de textos cuando era necesario.

Nuestro primer programa mostró a un grupo que consideraba a la danza como un todo, cuyos bailarines interpretaban obras tanto tradicionales como contemporáneas, ofreciendo al espectador un amplio panorama de la danza teatral. Ese primer programa estuvo integrado por *Un cuento*, con música anónima de los siglos XII, XIII y XV, y coreografía, escenografía y diseños de vestuario de Farnesio de Bernal. Éste fue realizado por los mismos bailarines, con la generosa colaboración de la señora Ana María de Castañeda. Helena Jordán apareció como la Doncella, Farnesio como el Caballero y yo como el Dragón. El excelente equipo técnico a cargo del Auditorio de Santa Fe realizó la escenografía, y el acompañamiento musical fue con discos de pasta, que debíamos cuidar como oro en polvo. *Dúo*, conocido después como *Vals canalla* o *Vals gigoló*, con música de Offenbach, fue otro jocoso estreno de Farnesio de Bernal, quien lo bailó con Helena Jordán. Farnesio también repuso y bailó *El deportista*, un solo con música de Joaquín Gutiérrez Heras, que había sido estrenado por el Ballet Contemporáneo en el Palacio de Bellas Artes durante la Temporada Oficial de 1956.

Por mi parte, además de realizar el montaje de los *pas de deux* y bailarlos con Sonia, monté un trío con música de Schumann, que Helena bautizó como *Trío de amor*, bailado por Sonia como Colombina, Farnesio como Pierrot y yo como Arlequín. La función terminaba con la coreografía de Helena, *Romeo y Julieta*, que, con música de Samuel Barber y percusiones ejecutadas por ella misma en el "prólogo", fue interpretada por Sonia (Julieta) y Farnesio (Romeo), con la bailarina huésped Raquel Gutiérrez (posteriormente sustituida por Helena) como Capuleto y yo como Montesco.

A pesar de que representaba todo un viaje llegar hasta el Auditorio de Santa Fe, siempre estubo repleto, con un público ávido y entusiasta.

Sobre las distancias, en *Aquí* del 3 de agosto apareció una nota muy ilustrativa de la época, escrita por Martín Galas Jr.:

Otro teatro [...] por allá, por los rumbos del Auditorio Municipal, en pleno Chapultepec, se pondrá en circulación una nueva sala teatral bautizada con el nombre de Teatro del Recreo. La zona no va a parar por locales donde organizar espectáculos faranduleros: Auditorio, Granero, Del Bosque y Del Recreo. ¡Lástima que los sigan haciendo tan lejos!



Nellie Happee y Tulio de la Rosa en *Trío de amor*. Auditorio de Santa Fe, 1958.

Mientras tanto, según se observa en los diarios, la actividad dancística continuaba de manera muy intensa durante el segundo semestre de 1957. Además de los recitales del Taller de Danza del IMSS en Santa Fe, Xenia Zarina se presentó en el Palacio de Bellas Artes con Victoria Ellis y Marcos Paredes, y el Ballet de la Universidad, dirigido por Magda Montoya, lo hizo en el Auditorio de la Facultad de Medicina de Ciudad Universitaria, con los bailarines Aurora Agüeria, Lila López, Luis Alonso, Eunice Arriaga y la propia Magda, quien ahora era también coordinadora de Danza del INBA en la República.

El 11 de agosto, *El Redondel* comentó la afluencia de público y los éxitos obtenidos por el Ballet Concierto de México en su temporada de verano:

Es indudable que los espectáculos musicales que atraen realmente al público de aquí —como al de todas partes— son la ópera y el ballet Clásico, en cambio, el arte experimental, el ballet moderno [...] no logra aún interesar al público hasta el grado de contar con su asistencia en temporadas largas [...] Ésta es la realidad: lo demás son buenas intenciones y demostraciones provincianas de quienes confunden su muy personal buen gusto, nacido de una cultura incompleta y de una información rudimentaria, que les lleva a desgañitarse proclamando la "muerte final" de la ópera y el ballet.

En los conciertos dominicales ofrecidos en el Teatro del Bosque por el Ballet de México, auspiciado por el Instituto de la Juventud Mexicana (Injuve), se presentó la pareja formada por Beatriz Carrillo y Francisco Araiza, acompañada al piano por el maestro Antonio García Cano; fue criticada duramente en *El Universal* del día 12, por su "caricaturesca imitación de los más famosos e inmortales ballets del mundo", añadiéndose que "dieron la impresión de estar jugando a los bailes". Sin embargo, en *Novedades* del 21 y en *Excelsior* del 24, tal vez tratando de reivindicar a la pareja, se elogió el momento en el que "la bailarina Beatriz Carrillo, del Ballet de México, ejecutó una proeza al quedarse sobre un pie todo un minuto en equilibrio".

Los dos bailarines habían sido elogiados el día 12 desde "Teatro en Acción" de *El Universal Gráfico*, donde Julio Sapietsa reseñó también el inicio de la temporada del Ballet Concierto de México. Al día siguiente, en "Desde las Diablas" de *El Universal*, sin firma (Hugo Cardona era el encargado de esta sección), se arremetió contra el Ballet Concierto de México por incluir en su programa obras tan antiguas como *La muerte del cisne* y *Coppélia*, al igual que por "la delicadeza francamente femenina de los bailarines varones". Ese connotado diario permitía, de nueva cuenta, que se publicara otra nota anónima. En *Esto* del día 18 se comentó: "Luis Sánchez Arriola, promotor de danza del INBA, y el señor Espinosa de los Monteros, encargado de promover la danza en

el Instituto de la Juventud Mexicana, a punto de escenificar un 'match' de boxeo... pero todo quedó en un 'round' de lengua". En *Revista de Revistas* del 24 y en *Novedades y Esto* del 27, aparecieron nuevos comentarios sobre los bailarines mexicanos que se encontraban en Moscú y en Pekín.

En septiembre se anunció el Primer Festival de Danza Popular de América Latina, organizado por el INBA, el cual "tendrá una duración de cinco meses". En "La Vida Musical" de *El Universal* del día 3, Horacio Flores Sánchez felicitaba al INBA por presentar al Ballet Concierto de México en el Palacio de Bellas Artes. Alababa la trayectoria del grupo, aunque lo criticaba porque "subraya demasiado lo tradicional"; no obstante, le auguraba que se haría "nacional en la vida artística de México". El día 18, el mismo cronista lamentaba el "interés comercial" de los organizadores de dicha temporada. El Ballet Concierto de México presentó su cuarto y último programa, en el que Ana Cardús "brilla en *Romeo y Julieta*". Daniel Dueñas elogió a la compañía, pero insistiendo en que los ballets del repertorio tradicional debían guardarse en "una empolvada vitrina de museo"; asimismo, criticó ferozmente a la orquesta. Horacio Flores Sánchez se ocupó nuevamente del grupo, alabando a Ana Cardús y advirtiendo a los directores que "anteponer los intereses comerciales a los artísticos es el riesgo más perjudicial que pueden caver [sic]".

La gira de los viajeros seguía siendo noticia: en *Siempre!* del 26 de septiembre, al lado de una foto de Chou En Lai en Pekín con los bailarines mexicanos, cuyas expresiones de alegría hablan por sí mismas, se comentaba: "Chou En Lai felicitó al ballet de México". En *Esto* del mismo día, "sigue la polémica [...] ¿Hicieron mal? ¿Hicieron bien?" Hablan los de allá y los de aquí. Los de allá, felices; algunos de los que se quedaron, rencorosos, aseguran que "ellas mismas se han cerrado las puertas".

En octubre, *La Prensa Gráfica* reseñó las actuaciones de Laura Urdapilleta y Jorge Cano en San Salvador, donde, invitados por madame Nelsy Dambé, bailaron con el Ballet de El Salvador las partes principales de *Giselle*. El día 7 *El Nacional* anunció: "Temporada de danza moderna con el Nuevo Teatro de Danza del 13 al 24 de noviembre próximo".

El 2 de octubre, en el suplemento "México en la Cultura" de *Novedades*, Raquel Tibol comentó: "La danza mexicana fracasa en la URSS y triunfa en China". Al día siguiente, en la primera edición de *Últimas Noticias*, Xavier Francis prometía hacer "sensacionales revelaciones sobre elementos extraños que trabajan en el INBA". En *Siempre!* del día 4 apareció un artículo sobre las andanzas europeas de Josefina Lavalle y Óscar Puente, anteriores a la tan comentada gira. En *El Universal Gráfico* del 12 de octubre, Miguel Álvarez Acosta declaró que "el organismo que él dirige no ha cesado a los bailarines y bailarinas que fueron a Moscú y a China Roja"; el articulista se preguntaba si

tal determinación se debía a las críticas, o si el director del INBA la había tomado "animado por los éxitos de los mexicanos que posiblemente no esperaban en Bellas Artes".

Después de su triunfal temporada en el Palacio de Bellas Artes, el Ballet Concierto de México participó en la V Temporada de Ópera de Monterrey, teniendo como huésped a la célebre pareja formada por Alicia Alonso e Igor Youskevitch. Obtuvo otro gran éxito de público y de crítica, y se presentó en el Teatro de la Paz de San Luis Potosí el 9, 10 y 11 de octubre.

El proyecto de Helena Jordán en el IMSS fue comentado en *El Popular* del 26 de octubre como sigue:

En los festivales artísticos en la Unidad de Servicios Sociales y Habitacionales número 1 —en la Plaza de los Héroes de Santa Fe— mañana se presenta *Zapata, Cuadro de estampas mexicanas* y *Un recital de danza moderna*. En estas promociones se presentan Cine club, Danza regional, clásica y moderna; Teatro, Grupos corales, Conciertos sinfónicos de cámara y solistas; Festivales infantiles, Actos sociales de la población asegurada.

Dentro de ese marco, el Taller de Danza del IMSS continuaba con sus presentaciones en Santa Fe, con "casa llena" a pesar de la distancia. En noviembre, Nellie Happee, otra bailarina mexicana de gran prestigio, después de dos años de estudio en Europa, se integró al grupo como maestra y autora-lectora de la conferencia "Introducción a la danza", la cual, ilustrada por Sonia Castañeda, Farnesio de Bernal y yo con demostraciones técnicas de danza clásica y moderna montadas por la propia Nellie, se presentó con gran éxito ese mismo mes en Santa Fe.

En *Cine Mundial* del 29 de octubre se prosiguió la guerra contra los bailarines que viajaron, aclarándose que son "miembros de dos de los grupos del INBA". El 3 de noviembre Emilio Carballido escribió en *Novedades*: "Debe y Haber de una aventura artística. La danza mexicana demuestra tener universalidad"; el mismo, en *Hoy* del día 9, tituló su artículo "Los mexicanos en Pekín". En *Hoy* del 16 de noviembre, Daniel Dueñas hablaba sobre los "Bailarines mexicanos tras la cortina de hierro y bambú", comparando la gira del Ballet Mexicano a Caracas con "este viaje desorganizado" y compadeciéndose de la "precaria situación que pasan en París" los viajeros.

En noviembre, *El Universal* anunció al Ballet de la Ópera de Berlín, y *Cine Mundial*, adelantándose seis años a la historia, informó que el célebre jazzista Tino Contreras "dará conciertos en Bellas Artes". Por su parte, *Atisbos* anunció a la "Compañía Oficial de Danza Regional dirigida por el maestro Marcelo Torreblanca".

La temporada del Nuevo Teatro de Danza, bajo la dirección de Xavier Francis y Bodyl Genkel, fue muy bien recibida por los críticos, con excepción de aquellos que pretendían que la danza moderna mexicana siguiera encerrada entre los esquemas del nacionalismo y una temática similar a la de los viejos ballets románticos (con la variante de que el personaje “inaccesible” era el masculino y no el femenino). A ellos se unieron los cronistas partidistas que buscaban el cese de los bailarines viajeros, como el señor Vicente Vila, quien desde su columna “Cambio de Rollo” en *Cine Mundial* del 30 de noviembre, reprochó al INBA “prohijar al Nuevo Teatro de Danza”, e insistió en que “la disfrazada Temporada 1957 —por no quedarse sin temporada verdaderamente oficial— ha sido un fiasco [...] por andar tapando a los fugados de la danza”. En lo que sí parecían coincidir era en elogiar las habilidades técnicas de los bailarines Luis Fandiño, Ruth Noriega, Rodolfo Reyes, José Mata, Yolanda Moreno, Carmen Valle Franco, Rosa Bracho, Ricardo González, Beatriz Garfías y Ramón Benavides, además de los directivos y coreógrafos Xavier Francis, Bodyl Genkel y John Fealy.

En *El Universal* del 2 de diciembre se anunció: “La Escuela Nacional de Danza y la Escuela del Ballet de la Ciudad de México presentan hoy tres funciones de fin de curso, 11, 16 y 20 horas en el Palacio de Bellas Artes”.

A lo largo del año destacaron las opiniones de los cronistas adversos al grupo que, con el nombre de Ballet Nacional Contemporáneo de México, continuaba ofreciendo funciones en los países socialistas, mientras que los bailarines que no viajaron —especialmente los de la Compañía Oficial de Danza Regional— pedían, como romanos, las cabezas (léase plazas) de quienes si lo hicieron.

Se hacen “colectas” para el regreso de los viajeros...

El año de 1957 llegaba a su fin. En varios periódicos se anunciaba, “para diciembre”, la visita del Royal Ballet de Londres con Margot Fonteyn y Michael Somes. El Ballet de la Universidad, bajo la dirección de Magda Montoya, con Ricardo Silva como primer bailarín y la actuación especial de Ignacio López Tarso, se presentó en el Palacio de Bellas Artes los días 6 y 7 de diciembre. El 12 del mismo mes apareció un (¿nuevo?) Ballet Mexicano dirigido por Ana Mérida, con Guillermo Arriaga y nuevos nombres: Beatriz Navarro, Leticia Machaca, Sonia Méndez y Guillermo Madrigal, junto a los conocidos Lucero Binnquist y Miguel Araiza.

Se advierte un cambio de actitud de los cronistas respecto del grupo viajero, quizás en vista de las buenas críticas que llegaban desde Europa; pero en el mundo de la danza persistían los rumores y las conjeturas: ¿cesará el INBA a los bailarines viajeros?, ¿se convertirá el Ballet Mexicano en el único grupo oficial?, ¿será comunista Guillermina Bravo?, ¿se morirán de hambre los po-

bres bailarines mexicanos en París, después de haber puesto tan en alto el nombre de México?, ¿aceptará el INBA las sugerencias de presentar grandes conjuntos de ballet clásico?

3. Del Taller de Danza al Ballet de Cámara (1958)

El año de 1957 llegó a su fin con promesas que no se cumplieron. El Royal Ballet nunca apareció; el director del INBA declaró que los bailarines viajeros no serían cesados; se inició la competencia por aprovechar una invitación al Festival de Danza Popular en Bruselas, y Ramón Ortiz, en *Cine Mundial* del 9 de enero de 1958, anunció entusiasmado: "Tendremos Danza Moderna en el INBA, intervendrán sus tres grupos oficiales [...] casi todos se encuentran en México".

Ya con dos programas, el Taller de Danza del IMSS se consolidó e inició 1958 con una hermosa gira a Sinaloa dentro de las Jornadas Culturales que los estudiantes de esa entidad organizaban anualmente, con Jaime Labastida y Alhor Calderón a la cabeza; estas jornadas, 30 años después, se conocerían como Festival de Sinaloa. Las presentaciones tuvieron lugar los días 15, 16 y 19 de enero en el Centro Social de Los Mochis, y el día 21 en el teatro de la Escuela Federal Tipo en Culiacán. Es muy posible que estas funciones de danza hayan sido las primeras que se ofrecían en Los Mochis, en una época en la que la mayoría de las calles aún no estaban pavimentadas.

De regreso en México, ya con Nellie Happee como bailarina, nos presentamos en Santa Fe entre el 9 y el 14 de febrero, y en marzo realizamos una gira a Villahermosa, Tabasco.

Con la participación de Nellie el repertorio se enriqueció; aportó la *Danza de Puck* de Guillermina Peñalosa (con música de Claude Debussy) y la variación del *Hada de azúcar* del segundo acto de *El cascanueces*. Con ella y con Sonia Castañeda monté, por primera vez en México, el *pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes* en la versión de Mary Skeaping, y transformé *Las silfides* en "suite para tres bailarines", lo que significaba un respiro para Sonia y para mí, pero no para Francisco Escobedo y su piano.

Polémico, pero muy interesante para la danza, se presentó el año de 1958. Entre enero y febrero, en el Palacio de Bellas Artes, el Ballet francés de Janine Charrat, con catorce integrantes, emprendió la presentación de "obras completas" —tal como lo solicitaban los cronistas— de coreógrafos contemporáneos como Serge Lifar, John Taras y la propia Charrat. Se estrenaron en México ballets de corte "neoclásico", con algunos solos, duetos y cuartetos del repertorio tradicional.



Tulio de la Rosa, Sonia Castañeda, Francisco Escobedo, Helena Jordán, Santos Balmori, Farnesio de Bernal y Nellie Happee en el aeropuerto de Guadaluajara durante la gira a Sinaloa, enero de 1958.

El 25 de marzo, en Cine Mundial, Ramón Ortiz expresó su preocupación porque la Temporada Oficial se había pospuesto, haciendo el siguiente comentario:

Con la desintegración del Ballet Mexicano de Ana Mérida, un nuevo grupo nació: Ballet Popular de México dirigido por Guillermo Arriaga [...] se comenta un grave descontento general entre todos ellos por parte de los bailarines [...] Ana Mérida mientras tanto se repone de su vieja lesión en la columna vertebral y amenaza [con] una intensa actividad artística sin especificar si se trata de danza moderna o si por el contrario, lo hará desde los escenarios teatrales de comedia y drama.

Una triste noticia conmovió al mundo de la danza: Elena Noriega, la queridísima "madre tierra", sucesora de Guillermo Keys en la dirección de Ballet Contemporáneo, sufrió un derrame cerebral y fue sustituida por Rosa Reyna.

En abril regresaron las parejas: Federico Rey y Pilar Gómez con su repertorio de danzas españolas; Tamara Toumanova con su nuevo compañero Vladimir Oukhtomsky, quienes, acompañados por el pianista André Brun, presentaron, entre otras obras, un *Grand Pas Classique* con música de Cesare Pugni y "coreografía de O[lg]a Preobrajenska basada en la original de Jules Perrot".

La especialista en danzas orientales Xenia Zarina se presentó, acompañada por Shannkar M. Shirali, con Victoria Ellis, Victor Bellis y Marcos Paredes como artistas huéspedes.

Entre mayo y junio se colmaron las aspiraciones de quienes exigían "grandes conjuntos y obras completas [...] no más pedazos de obras": por primera vez en México, el Ballet Nacional de Canadá, en una memorable temporada, presentó las versiones completas de *El lago de los cisnes* (4 actos) y *El cascanueces* (3 actos), además de algunos ballets ya conocidos, como *Giselle*, *Coppélia* y *Las silfides*, así como una interesante reconstrucción de *El carnaval* de Michel Fokine "realizada por madame Evina y Stanislas Idzikowsky". También se pudo admirar una serie de obras de importantes creadores contemporáneos como Celia Franca, Frederick Ashton (*Le rendez-vous*) y Anthony Tudor (*Elegías oscuras*, *Offenbach en los bajos fondos*, *Première de gala* y *Jardín de lilas*).

Esta importante temporada, memorable para la historia de la danza escénica mexicana, no fue apreciada en todo su valor por los cronistas, algunos de ellos supuestamente con conocimientos sobre danza, como Raquel Tibol quien, en *Novedades* del 27 de julio, escribió:

Resulta muy penoso para artistas ambiciosos, en severa actitud de busca y experimento, disponer de un público snob o adocenado. El snobismo es para

el arte un estado inerte, aunque sirva para éxitos diplomáticos como el de la Orquesta Sinfónica de Nueva York o éxitos de taquilla como el obtenido por el Ballet Nacional de Canadá. El ballet mexicano –felizmente– no ha ganado al público snob.

El 1º de junio, *La Prensa* reseñó los exámenes realizados en la Academia de Ballet de Coyoacán por la maestra inglesa Betty Davis y publicó una foto de los alumnos más aventajados: Margarita Contreras, Clara Carranco, Carlota Lozano, Madó Noetzel, Tatiana Zybine y Carlos López Magallón; mientras que, en varios diarios, un boletín de prensa anunciaba la próxima visita del Ballet de San Francisco.

El 14 de junio, en el Auditorio de Reforma 476, se efectuó la "Presentación oficial" del Taller de Danza del IMSS, con un programa integrado por obras del repertorio tradicional y contemporáneas. El éxito fue comentado en el "Magazine" del *Hogar*, núm. 41, del día 30, y también en *El Nacional* del 1º de julio, diario en el que apareció una interesante reseña a cargo del musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster:

TALLER DE DANZA. El Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del Instituto Mexicano del Seguro Social invitó al público para que asistiera a la presentación de su "Taller de Danza", en el Auditorio del Edificio Central, en el Paseo de la Reforma.

Y los contingentes encargados de la representación, todos ellos profesionales de la danza, fueron seleccionados para tomar parte en cinco números llamativos que tuvieron mucho efecto en un público que llenó por completo la bonita sala.

Un *Pas de Trois*, con música de Schumann, es lo que vimos primero. Bailaron el número, cuya coreografía es de Tulio de la Rosa, el autor en función de Arlequin, Nellie Happi [sic] como Colombina y Farnesio de Bernal como Pierrot. Ellos hicieron una atractiva versión, con mucho lucimiento de sus facultades, de su experiencia danzaria y de un virtuosismo maduro, fuera de toda discusión.

Helena Jordán y Farnesio de Bernal bailaron *Vals gigoló*, alegre sainete danzario, de comicidad divertidísima, construido sobre música de Jacobo Offenbach, cuya coreografía ideó De Bernal. Actitudes originales y llenas de gracia mostraron los bailarines, sin las exageraciones comunes en los bailes de apaches.

En la tercera pieza (*Don Quijote*) sobre música de Ludwig Minkus, inspirada en la versión original de Obukoff [...] Sonia Castañeda y de la Rosa pudieron lucir sus vastos conocimientos en la técnica coreográfica, en los cuatro números bailados, que fueron *Entrée*, *Pas de Deux*, *Variación* y *Coda*. Sonia es una

danzarina de fuerte personalidad, que de día en día va adelantando considerablemente. Muy mercedos fueron los vibrantes aplausos que se le prodigaron.

Nellie Happee tiene también una personalidad danzante propia para el ballet académico, distinguiéndose por la ligereza de movimientos y muy gratas actitudes. En la Variación del "Hada de azúcar" del ballet *Cascanueces*, con música de Tchaikovsky, tuvo un lucimiento festejado con aplausos nutridos. El pianista Francisco Escobedo, que antes acompañó *Pas de trois* y *Don Quijote*, fue su acompañante, mereciendo también aplausos por su ejecución animadora.

Merece consideraciones de alabanza la interpretación hecha por Elena Jordán como coreautora de *Romeo y Julieta*, según su manera de concebir el drama, en una síntesis de concepción moderna. Para lograr su propósito, ella eligió música del compositor norteamericano Samuel Barber. La bien lograda síntesis, en que se recogió lo esencial del drama, no necesita más que cuatro personajes: Julieta, encarnada por la admirada Sonia Castañeda; Romeo, por Farnesio de Bernal, tan buen actor como bailarín; Montesco, por Tulio de la Rosa y Capuleto por Helena Jordán. Los cuatro artistas hicieron sentir el argumento con toda su fuerza, sin que fuera indispensable nada extraño al ballet con expresión capaz de conmover profundamente.

No sabemos si el Taller de Danza es una institución que va a persistir, para actuar en los escenarios señalados por el Seguro Social, para el recreo y cultura de un público que necesita esparcimiento. Pero, como quiera que sea, algo se está haciendo en todos sentidos por medio del arte en sus diferentes manifestaciones. Lo que interesa particularmente es el hecho de contar con elementos de tanta valía como los presentados, deseando que ellos tengan nuevas oportunidades para actuar. La coordinadora Helena Jordán es cumplida, seria y de imaginación. Ella sabrá darle al conjunto de que hablamos un prestigio creciente si las presentaciones continúan.

Esta presentación fue sin duda un reconocimiento de la institución a la labor realizada por Helena Jordán con el Taller del IMSS, pero también podría atribuirsele un carácter conclusivo: a partir de ese momento, la actividad escénica de nuestro grupo empezó a disminuir, no solamente por el inminente cambio de funcionarios en el IMSS al finalizar el sexenio, sino porque varios de sus integrantes debíamos dedicarnos, de tiempo completo, a la preparación de la Temporada Oficial. Farnesio de Bernal regresó al Ballet Contemporáneo después de la gira a Venezuela con el Ballet Mexicano, lo que me permitió lograr el anhelo de ser comisionado al Ballet Nacional de México, con el que Sonia, en calidad de bailarina huésped, aparecería también.

En el mundo de la danza, la actividad y la intriga proseguían ante la próxima Temporada Oficial de Danza Moderna. El 18 de julio, en Cine Mun-

dial, Ramón Ortiz (!) informó que ésta se iniciaría en el Palacio de Bellas Artes el jueves 14 de agosto, "con la participación de sólo dos de los grupos oficiales [...] Ballet Popular de México no tiene ningún interés, al parecer, en tomar parte en esta temporada", mientras que, en la nota citada del 27 de julio en *Novedades*, Raquel Tibol acusó: "De los grupos dependientes del INBA el Ballet Popular [...] ha renunciado a la temporada que se inicia el 14 de agosto, sin justificarse públicamente".

No sólo al Nuevo Teatro de Danza se le reprochaba romper los esquemas del nacionalismo y del romanticismo trasnochado, pues desde *Cine Mundial* del 31 de julio, Ramón Ortiz profetizaba:

Ballet Contemporáneo ofrece, mientras siga en manos aunque sea en forma indirecta, de Rosa Reyna, pocas posibilidades de superar el éxito que le espera a Ballet Nacional [...] Un solo hecho nos hace pensar en el futuro de este grupo: Rosa Reyna intenta presentar una coreografía con "música concreta" (demasiados sonidos producidos por muchas otras cosas menos por instrumentos musicales). Está todo dicho. Ballet Popular pendiente aún de su gira por el extranjero. De hacerse ésta no lo veremos, por lo menos este año, en temporada formal.

El recientemente formado Ballet Popular se preparaba entonces para presentarse en el Pabellón Mexicano de la Feria Mundial 1958 de Bruselas. Aunque en menor grado que en épocas supuestamente superadas, en los comentarios de la prensa se puede leer entre líneas lo que pensaban muchos de los que, esta vez, no viajarían.

Los anuncios de la tan esperada temporada formal, con las listas de los bailarines, coreógrafos, compositores, escenógrafos y técnicos que intervenirían en ella, proliferaron en la prensa, la cual también se ocupó de señalar, entre el numeroso público asistente, la presencia de algunas personalidades de la danza, entre otras, Ana Mérida, Laura Urdapilleta, Guillermina Bravo, Felipe Segura y Magda Montoya.

La temporada formal del Ballet de Bellas Artes, sin el Ballet Mexicano ni el Ballet Popular, se llevó a cabo del 14 de agosto al 7 de septiembre, con el Ballet Nacional de México y el Ballet Contemporáneo reforzado con alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, quienes actuaron principalmente en el ballet *Tierra*, de Elena Noriega. Durante esta temporada, tanto en algunas carteleras y boletines de prensa como en crónicas posteriores, apareció por primera vez el término "danza contemporánea mexicana", en sustitución de "danza moderna", empleado hasta entonces. ¿Significaba este nuevo adjetivo la intención de los creadores de trascender del contexto local al internacional,

con el cual se habían confrontado los coreógrafos en las giras por otros países? ¿Preludiaba esto el fin del nacionalismo en la danza? Lo que resulta claro es que, entre los estrenos de esa temporada, únicamente el *Corrido del sol* de Carlos Gaona, con música de Carlos Chávez, podría ser ubicado en esa corriente, de no ser por la intención de hacer “danza pura”, sin argumento localista, manifestada por el coreógrafo.

Tanto las crónicas de la inauguración como las críticas a lo largo de la temporada fueron elogiosas y, en general, las obras de Guillermina Bravo fueron las más encomiadas.³ Curiosamente, en una reseña aparecida en *Novedades* el 16 de agosto, se citó la declaración del célebre director italiano Cesare Zavattini sobre la danza mexicana (entonces “moderna”) que había visto en Italia:

Los artistas tratan continua y celosamente de desligarse de las raíces de su historia; a través de este proceso demuestran su tendencia unitaria a pesar de las diversas estratificaciones sociales [...] el verdadero México manifiesta su primacía cultural en América Latina con esas fuerzas realistas y me parece que sus ballets son una de sus genuinas expresiones.

El día que concluyó la Temporada Oficial, el 7 de septiembre, Ramón Ortiz, desde *Cine Mundial*, informó: “Ballet Mexicano en Europa. Confirman que irá el Popular a fines de este mes [...] En sus declaraciones a la prensa, Guillermo Arriaga ha dicho: ‘trataremos de mostrar, con una árida [sic] actuación lo que es la danza moderna mexicana y poner muy en alto el nombre de México’”. El día 12 en *Cine Mundial* y en *Excelsior* se consignó que el grupo partió el día 11 rumbo a Bruselas:

Al frente del grupo viajan Josefina Laval y Guillermo Arriaga. El resto del elenco lo integran: Evelia Beristiain, Alma Rosa Martínez, Lucero Binnquist, Margarita Gordon, Laura Zapata, Miguel Araiza, Guillermo Madrigal, Ramón Benavides y un conjunto de mariachis. Como directora de escena: Graciela Arriaga y como representante Manuel del Castillo Negrete [...] Suerte para nuestros bailarines.

La reseña del festival de ballet de las alumnas de Nina Shestakova se publicó acompañada de fotografías, en las que aparecen, entre otras, Elena Sustaeta y Graciela Esperón.

³ Entre otras, las de Carmen G. de Tapia desde “Teatro en Acción” en *El Universal Gráfico* del 18 de agosto; Raúl Flores Guerrero desde “Danza Teatro” en *Novedades* y Raquel Tíbol en *Excelsior* del 7 de septiembre; Rosa Castro en “Magazine” de *Novedades* y Jaime O’Farrill desde “Pentagrama Musical” en *Novedades* del 8 de septiembre.

También se comentó ampliamente en *El Popular* del 9 de septiembre la loable labor y el ambicioso programa que intentaba realizar Magda Montoya en la Jefatura de Danza Foránea del INBA, que le confiara el licenciado Álvarez Acosta:

Curso de capacitación en danza [...] Magda Montoya [...] Jefe de la Sección de Danza Foránea del INBA ha elaborado un primer Curso de Capacitación Técnica y Práctica de la enseñanza de la Danza que principiará en México en este mes y terminará el 30 de noviembre de 1958, con la asistencia de 15 estudiantes adelantados de las escuelas de provincia, seleccionados entre los más adelantados —se les pagarán pasajes de ida y vuelta a sus lugares de origen, gastos de hospedaje y una beca de alimentación [...] A estos estudiantes se les impartirán 62 clases de técnica de la danza moderna; 62 de técnica de ballet clásico; 73 de práctica de la enseñanza; 37 de baile regional y 38 de iniciación coreográfica (los maestros en cada caso serán: John Fealy o Xavier Francis; Felipe Segura; la propia Magda Montoya; Marcelo Torreblanca y Guillermina Bravo).

En *El Universal Gráfico* del 15 de septiembre se complementó la información:

Harán los estudiantes dos visitas semanales a museos de arte; dos a grupos de escuelas profesionales de danza en activo; tendrán un concierto semanal; una mesa redonda para cambiar impresiones; asistirán a la temporada de danza; a toda la temporada de Ópera Internacional y a la temporada de la Orquesta de Cámara de Berlín, a la Bial de Pintura y Grabado y escucharán 12 conferencias sobre los más importantes aspectos de la historia de la danza, que estarán a cargo de los más distinguidos maestros de cada materia. Finalmente se harán cuatro funciones públicas con los ballets que se montarán especialmente con los integrantes del curso, quienes representarán a sus lugares de origen en las mencionadas obras.

Valdría la pena investigar por qué este proyecto fue sólo flor de sexenio. De haberse institucionalizado con un seguimiento sostenido, ¿qué diferente hubiera sido el panorama de la danza moderna en provincia treinta y tantos años después!

Otro “gran conjunto de ballet clásico”, que solamente ofreció una función en el Palacio de Bellas Artes el 26 de septiembre, fue el Ballet de San Francisco, que presentó obras de su director Lew Christensen. Las crónicas no le fueron favorables.

El 16 de noviembre *Novedades* publicó una fotografía muy divertida de Guillermo Arriaga, en la que aparecía con una soga al cuello y los ojos desorbitados, ilustrando una entrevista de Elena Poniatowska; en ella, Arriaga ha-



(Imágenes superiores:) Alumnos del Primer Curso de Capacitación Técnica y Práctica de la Enseñanza de la Danza, 1958. (Imagen inferior:) Magda Montoya, jefe de la Sección de Danza Foránea, 1958.

blaba de “la fuga de sus bailarines” (del Ballet Popular, con excepción de Evelia Beristáin y Alma Rosa Martínez), “seducidos por las sirenas de París [...] la actitud de mis bailarines en Europa ha sido deplorable [...] ¡son unos desgraciados! [...] Mi gente se volvió loca en Europa, cual niñas quinceañeras que no conocen el mundo y se han lanzado a una estúpida aventura”.

Esta entrevista provocó una larga polémica. En *Novedades* del 23 de noviembre se lee: “Emilio Carballido hace bailar una danza grotesca a Guillermo Arriaga”, y días después, en el mismo diario: “Aurea Turner, otro garrotazo al locuaz Arriaga”. En *Cine Mundial* del 24: “el director de dicho grupo, Guillermo Arriaga puso en claro ante autoridades del INBA el desorden, renuncias, separaciones y conflictos entre los bailarines [...] En [un] informe [de] cinco hojas tamaño oficio”.

En *Novedades* del 14 de diciembre se reportó: “Desde Europa Josefina Lavalle responde a los necios cargos de Guillermo Arriaga [...] Sin ayuda económica el Ballet Popular ha realizado un trabajo que honra a la Danza Mexicana”, y en *Esto* del día 19, Ramón Bravo Prieto escribió: “De Europa. La verdad en el éxito del Ballet Popular de México”. La controversia culminó en *Novedades* del 21 de diciembre, con “Punto final a una polémica: Guillermo Arriaga hace historia del Ballet Popular y responde melancólico a sus impugnadores”, y en *Cine Mundial* del 26, donde Ramón Ortiz afirmó: “Sin cese retorna el Ballet Popular de México. Ha triunfado en todos los escenarios tras y de este lado de la cortina de hierro [...] Además de Josefina Lavalle, hacen el recorrido Debora Velázquez, Laura Zapata, Miguel Araiza, Hugo Romero y algunos otros primeros bailarines”.

El Taller de Danza del IMSS, por su parte, ajeno a los enredos de la danza oficial, continuaba cumpliendo cabalmente con sus objetivos. Su labor fue reconocida por Raúl Flores Guerrero en el artículo “La Danza”, aparecido en *Novedades* del 28 de diciembre:

Calladamente el Seguro Social continuó propiciando la enseñanza de la técnica de danza moderna, clásica y regional entre sus afiliados y gracias al empeño puesto por la bailarina Helena Jordán se realizaron diversos conciertos de danza en el teatro de la Unidad de Santa Fe durante el transcurso del año, los cuales [es]tuvieron a cargo de los tres grupos oficiales del INBA así como del Taller de Danza del propio Instituto del Seguro Social.

Algunos de estos recitales, además de varios Domingos Populares de la Cultura, que fueron ideados y coordinados por Helena Jordán, se efectuaron en el Auditorio de Santa Fe:

- 12 de febrero: Taller de Danza del IMSS, Introducción a la danza.
- 26 de febrero: Taller de Danza del IMSS, Recital de danza moderna.
- 7 de mayo: Taller de Danza del IMSS, Recital de danza moderna y folclórica.
- 30 de mayo: Taller de Danza del IMSS, Recital de danza moderna con Manuel Hiram y Luis Fandiño, del Nuevo Teatro de Danza.
- 24 de agosto: Recital de danza moderna con Valentina Castro y Federico Castro del Ballet Nacional de México.
- 21 de septiembre: "Homenaje a Pablo Moncayo", con el Ballet Nacional de México y el Ballet Contemporáneo.
- 5 de octubre: "Homenaje a Revueltas", con el Ballet Nacional de México.
- 26 de octubre: Taller de Danza del IMSS, con dos estrenos: *Introducción*, de Farnesio de Bernal con música de Gluck, y *Sonetos*, de Helena Jordán y música de Silvestre Revueltas.

Sonia Castañeda y yo nos encontrábamos de gira con el Ballet Nacional de México y Nellie Happee con el Ballet Concierto de México, por lo que aparecieron en el elenco nuevos nombres, como el de Beatriz Flores, Teresa Urgell y Esperanza Gómez.

El Taller de Danza del IMSS concluyó sus actividades de 1958 con tres funciones en Monterrey, efectuadas los días 3, 5 y 6 de diciembre. El Taller se presentó en el Aula Magna de la Universidad de Nuevo León con dos programas: la conferencia ilustrada "Introducción a la danza", leída por el pintor Santos Balmori, y los ballets de Farnesio de Bernal *Introducción*, *El deportista*, *Vals canalla*, *Un cuento* y *Los gallos*—este último con música de Raúl Cosío.

De Helena Jordán se bailaron *Romeo y Julieta*, *Los ángeles inmóviles*, con música del Padre Soler, y *Sonetos*, con música de Silvestre Revueltas.

Los bailarines, además de Helena, Farnesio y yo, fueron Teresa Urgell y Esperanza Gómez. Nellie Happee había sido invitada por madame Nelsy Dambé a bailar con el Ballet de El Salvador y Sonia Castañeda se encontraba en Nueva York estudiando con Margaret Craske y Anthony Tudor.

El éxito de esta temporada quedó registrado en algunos diarios locales, como *Vida Universitaria* del 26 de noviembre, en el cual se comentó: "en una constante búsqueda y de esforzado trabajo realizan una labor admirable en pro de la danza moderna y mexicana [...] Este grupo ha dejado una magnífica impresión en nuestra ciudad por su acoplamiento y las obras presentadas".

El cambio de gobierno afectaría muy significativamente a la danza, y el Taller de Danza del IMSS no escaparía a esta realidad sexenal. En ausencia de su creadora Helena Jordán y de la coordinadora de Danza Clásica Sonia Castañeda, nuestro grupo suspendió sus actividades.

Nellie Happee, Farnesio de Bernal y yo empezamos a realizar algunos "Recitales de Danza Clásica", en compañía de cuatro jóvenes formados bajo la dirección de Ana de Castillo: Madó Noetzel, Clara Carranco, Margarita Contreras y Carlos López Magallón, quienes se acercaron a Nellie pidiéndole ser admitidos en el grupo, al que también se integró Elena Sustaeta. En el mes de octubre, este nuevo grupo tomó el nombre de Ballet de Cámara.

En un último intento de Helena Jordán por mantenerlo como grupo independiente, los integrantes del Taller de Danza del IMSS aparecerían por última vez en el Auditorio Nacional el 5 de julio de 1959, en el primer Domingo Popular de la Cultura de ese año, dejando tras de sí el recuerdo de una estupenda labor de creación, fomento y difusión de la danza teatral.

Gracias al Taller de Danza, ésta fue promovida y difundida entre muy diversos sectores, creándose obras coreográficas cuya validez y vigencia las llevaron a formar parte de los repertorios de otras compañías. Entre otras destacaron *Quinteto* (Ballet de Cámara 1959 y Compañía Oficial del INBA 1960) y *Un cuento*, ahora con hermosos diseños de Raúl Flores Canelo (Compañía Oficial del INBA 1959, Ballet de Cámara 1960, Compañía Titular de Danza de la Universidad Veracruzana 1965, Ballet Clásico de México 1972-1973 y Taller Coreográfico de la UNAM 1989).

Además de estos méritos, el haber sido pionero de la actividad dancística que el Instituto Mexicano del Seguro Social desarrollaría en años posteriores (la cual a la fecha no ha sido suficientemente valorada como se ha hecho con la actividad dancística de otras instituciones), al igual que haber propiciado el surgimiento de Ballet de Cámara, son razones suficientes para colocar al Taller de Danza del IMSS en un importante lugar dentro de la historia de la danza teatral de México.



Farnesio de Bernal y Margarita Contreras en *Un cuento*, con los hermosos diseños de Raúl Flores Canelo. Teatro del Bosque, 1960 (foto: J.L. Arreguin).

II. El Ballet de Cámara (1958-1963)

4. Presentación oficial (1959)

EN 1959 INICIÓ EL SEXENIO DE ADOLFO LÓPEZ MATEOS, A QUIEN, CON EL TIEMPO, LE LLAMARÍAN "el presidente viajero", debido a que fue el primero en efectuar giras internacionales en visitas de buena voluntad por diversos países europeos. En numerosas reseñas de los viajes presidenciales se advierte un detalle interesante para los acontecimientos futuros: en casi todos los países visitados se ofrecieron funciones de gala con las compañías oficiales de ballet clásico en honor del presidente y de la primera dama.

Las nuevas autoridades encontrarían un panorama dancístico muy conflictivo. La información que Miguel Álvarez Acosta, director saliente del INBA, dejaba en la *Memoria de Labores del INBA (1954-1958)* era tajante:

El arte mexicano no ha alcanzado sus más altas cifras de expresión y ello se debe a que, frente a las excelencias artísticas del mexicano, suelen surgir divisiones y querellas que desvían tiempo, laboriosidad e inteligencia a los estériles fines de las pugnas consistoriales [...] Convencidos de que las pugnas entre los diversos grupos de la danza mexicana habrían impedido su desarrollo y su evolución plena, el Instituto consideró importante demostrar a bailarines, coreógrafos y maestros, gran interés por nuevas estructuras. Se constituyó el Ballet Oficial y, en espera de un interregno para lograr la unificación total, se mantuvieron los tres grupos: Mexicano, Nacional y Contemporáneo [...] Viniéron excelentes maestros; se señalaron prestaciones y estímulos; por primera vez se reconoció el derecho autoral a los coreógrafos; se auspiciaron actividades en el interior. Nada de esto fue suficiente para lograr la fusión de los grupos en una gran unidad que podría actuar total o fragmentariamente. En este aspecto, las gestiones del Instituto fracasaron en forma rotunda [...] un espíritu de riguro-

sos deberes podría poner en peligro la subsistencia de los grupos oficiales y del Ballet de Bellas Artes [...]

La danza mexicana puede todavía esperar de ellos una rectificación de conducta que salve sus capacidades de creación y la *inteligente tarea* [me adjudico las cursivas], que mucho habrá de dar aún a las nuevas generaciones [...] Un gran edificio tiene la danza a partir del presente año [...] Es una unidad modelo y las generaciones que allí se están formando ahora, aseguran el futuro cercano de la danza mexicana; lógica previsión frente a preocupaciones y antagonismos que no sólo han dividido a los grupos, sino que han diezmado sus contingentes por irreconciliables diferencias de grupos y de personas.

¿En qué medida contribuirían estas declaraciones a precipitar los acontecimientos? ¿Sabría el licenciado Álvarez Acosta cuáles eran los planes futuros? ¿Había un mensaje entre líneas a los bailarines para que se prepararan en un frente común en contra de lo que se avecinaba? Creo que nunca lo sabremos. Las nuevas autoridades encontrarían terreno fértil para justificar aquello de que "ahora mis chicharrones son los que truenan".

Las actividades dancísticas se iniciaban en un clima de conjeturas, rumores, chismes y partidismos, y los diarios contribuían a esta situación debido a falta de información objetiva. ¿Quién tomaría las riendas de la danza oficial?

En enero aparecieron convocatorias para el nuevo ingreso a la Academia de la Danza Mexicana, firmadas aún por Raúl Flores Guerrero como director de esta institución y Zita Basich de Canessi como jefe del Departamento de Danza del INBA. El día 24, en *Revista de Revistas de América*, Ramón Ortiz se preguntaba "¿A dónde va la danza mexicana?", exponiendo, en un extenso artículo, sus opiniones sobre el tema:

Invasión por extrañas influencias, la Danza Mexicana pierde su propia fisonomía para perderse en formas anodinas e inconsistentes [...] Predominan las tesis y las teorías y falta lo elemental que es el oficio [...] Esa impaciencia por parte de los bailarines para elaborar nuevas coreografías cuando aún no tienen suficiente madurez en los principios elementales de la danza es causa por la cual nuestro arte danzable está en crisis [...] responsables son también los críticos de danza y ballet que han colocado a muchos bailarines y supuestos coreógrafos en la cúspide y el sitio privilegiado a pesar de la poca madurez en los sentimientos creativos de muchos de ellos [...] Los maestros tienen la culpa de esta decadencia en la danza mexicana [...] El desarrollo de la expresión individual de cada alumno, se estrella frente a la imposición de los maestros hacia los bailarines por inculcar su propia personalidad, sus propias ideas y conceptos artísticos frustrando la verdadera personalidad del alumno [...] La danza

empieza con los sueños. Son éstos los que producen las obras. Actualmente sucede lo contrario. El arte se ha vuelto elemental y ha perdido la emoción y el sueño; ha perdido todo. Surgieron excepciones mentales, teóricas, elocuentes, y se perdió la danza emocional [...] Es necesario una escuela fundamentada con maestros que puedan impartir mejores conocimientos [...] Sobran las tesis y las teorías y falta un mejor conocimiento del oficio [...] es necesaria la presencia de nuevas técnicas de enseñanza como las que podrían impartir, digamos, Margaret Crasket [sic], Mary Skeaping, Anthony Tudor, Nijinski, maestros que tanto en el ballet clásico como en la danza, garanticen nuevas teorías [...] El lenguaje de la danza es amplio. Los bailarines que aprendan nuevas palabras, por decirlo así, en la danza, tendrán mejor forma de expresarse [...] Para mayores resultados el INBA debe adoptar una mayor autoridad para poner en marcha una sola compañía de veinte verdaderos bailarines sujetos a un programa y a una temporada anual [...] todos ellos verdaderos exponentes de la danza mexicana y producir coreografías representativas de nuestro pueblo y nuestras costumbres [...] Cuando esto haya sido posible, entonces habrá surgido del estancamiento, la desorientación y la decadencia, ese lenguaje tan nuestro y tan mexicanista que se llama danza moderna.

A 40 años de distancia, resulta difícil descifrar la intención del señor Ortiz. Las preguntas que surgen son: ¿Sabía él que todos los nombres que menciona pertenecían a figuras de rigurosa formación académica en el ballet clásico? ¿Se pronunciaba por un entrenamiento académico para los futuros bailarines de danza moderna? Es difícil dilucidarlo cuando, entre los maestros, menciona a coreógrafos como Vaslav Nijinsky, quien había abandonado la danza en 1916 y había muerto en la demencia en abril de 1950, noticia que conmovió al mundo de la danza y a todo interesado en ella. Lo que resulta inquietante son sus proféticas propuestas sobre una sola compañía oficial con "veinte verdaderos bailarines". ¿Estaría mejor informado que el resto de los cronistas? Por otro lado, es necesario reconocer que en la primera parte de su nota había mucho de verdad, la cual el tiempo se encargaría de confirmar.

En *Esto* del 21 de enero se anunció el regreso de Josefina Lavalle, mientras que el 27, en la segunda edición de *Últimas Noticias*, *Esto* y *Novedades* del 28, y en *Cine Mundial* del 29, se informaba sobre el triunfo que había tenido en Varsovia el grupo "que comanda la bailarina Josefina Lavalle llamado Ballet Popular".

En febrero, el grupo de bailarines que se reunió para los Recitales de Danza Clásica del IMSS, que tomó el nombre de Ballet de Cámara desde octubre de 1958, se presentó en el Auditorio de Santa Fe con un programa que incluía *Quinteto*, de Farnesio de Bernal y música de William Boyce, con Madó

Noetzel, Clara Carranco, Margarita Contreras, Farnesio y yo, además de las reposiciones que hice de *Las sílfides* (ahora como suite para cuatro bailarines) con Madó, Clara, Margarita y Carlos, del *pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes*, con Clara, Madó y Carlos, y del *pas de deux* (sin variaciones ni coda) del tercer acto de *La bella durmiente*, que bailé con Nellie. Francisco Escobedo continuaba acompañándonos incansable al piano. Esta presentación se efectuó muy calladamente, pues considerábamos que los elementos noveles debían "foguearse" antes de exponerse a ser juzgados como profesionales.

Sin inquietarnos por los augurios oficiales, nos preparábamos intensa y silenciosamente. Nuestras actividades iniciaron peregrinando por los salones que nos facilitaban, algunas veces en el segundo piso de la Academia de la Danza Mexicana en avenida Hidalgo 61, o en la Casa de la Asegurada núm. 13 en la calle de Donceles, donde utilizábamos dos salones para nuestras clases de ballet: en uno hacíamos el trabajo en la barra pero, por el deterioro de sus duelas, teníamos que pasar a otro, sin barras ni espejos, para los ejercicios al centro.

Los sábados y domingos trabajábamos en el salón de la casa de Nellie Happee, ¡allá por la colonia Irrigación!, al que no podíamos asistir diariamente por estar tan distante. Para subsistir, casi todos impartíamos clases vespertinas en diferentes escuelas, y algunos pertenecíamos todavía al Ballet de Bellas Artes (Farnesio al Ballet Contemporáneo y yo al Ballet Nacional de México).

La voz se corrió rápidamente y varios bailarines solicitaron tomar nuestras clases —las cuales nos turnábamos Nellie y yo para poder entrenarnos el uno en las clases del otro—, por lo que se decidió que el grupo adquiriera la forma de una cooperativa, donde todos —incluidos los maestros— pagábamos una cuota mensual de la cual, a su vez, se nos pagaba a los maestros y al pianista acompañante. La asistencia, la puntualidad y la actitud hacia el trabajo determinaban la aceptación de nuevos elementos en el grupo.

La situación de la danza oficial no había cambiado, y en *Zócalo* del día 12, *Excelsior* del 13 y, a partir del 14, en las carteleras de diversos diarios, se anunció la temporada del Ballet Concierto de México, que tendría lugar en el Palacio de Bellas Artes del 21 de febrero al 14 de marzo, ahora con Felipe Segura como director general y Serge Unger como "director-coreógrafo". Este único grupo dedicado al ballet, que desde su primera temporada en 1957 en el Palacio de Bellas Artes había detonado las sugerencias de que se presentarían grupos numerosos con obras completas en lugar de parejas, se había ganado desde el principio el aprecio de público y de la crítica, como puede observarse en la crónica de "Hans Sachs" aparecida en "Fondos Musicales" de *Excelsior* el 7 de septiembre de 1957 (las cursivas son mías):

Ballet Concierto representa la cristalización de una de las más caras aspiraciones artísticas de nuestro país, consistente en la formación de un cuerpo de ballet clásico formado por elementos locales [...] Es de notar que el auge de la danza clásica coincide con una decadencia de las agrupaciones de danza moderna [...] La danza moderna tiene un papel de vanguardia cuyos méritos están ya consagrados; la danza clásica tiene también un sitio que no se le puede discutir y en el que no podrá ser reemplazada por ningún otro elemento.

Los comentarios sobre el primer programa de la temporada 1959 del Ballet Concierto de México comenzaron a aparecer desde el 24 de febrero;⁴ todos coincidían en no otorgarle grandes elogios, pero reconocían las tremendas dificultades que implicaba mantener un grupo de ballet sin apoyo oficial. Igualmente estaban de acuerdo en señalar la mediocridad de la orquesta y en predecir el “deslumbrante futuro” que le esperaba a Ana Cardús, joven bailarina que debutaba en papeles de primer orden.

Con su segundo programa, las críticas para el Ballet Concierto de México comenzaron a ser más favorables. El 27 de febrero, *El Universal Gráfico* anunció el estreno en México del *Huapango* de Gloria Contreras, sobre la tan gustada música de Pablo Moncayo. Margarita Contreras, bailarina huésped para *El mercado* (otro estreno de Gloria Contreras con música de Blas Galindo), declaró en una entrevista pertenecer “al Ballet de Cámara de Nellie Happee”. En *El Popular* del 3 de marzo, “Clarita” comentó el tercer programa del Ballet Concierto de México y elogió a Susana Benavides “en los muñecos del segundo acto de *Coppélia*”. Gloria Contreras triunfó como coreógrafa.

La presencia del famoso maestro Óscar Tarriba, como coreógrafo y bailarín en *Carmen*, constituyó un atractivo más para el público conocedor. El grupo parecía superar, poco a poco, la impresión que había dejado el Ballet Nacional de Canadá, especialmente en las obras tradicionales. Ese mismo día se anunciaron “los recitales de Ivette Chauviré”, bailarina *étoile* de la Ópera de París, en compañía de los solistas Claire Sombert, Gert Reinholm y Youry Algaroff, y coreografías de Michel Fokine y Victor y Tatiana Gsovsky.

El panorama oficial parecía, por fin, que comenzaba a aclararse: el maestro Celestino Gorostiza fue nombrado director del INBA y Amalia de Castillo-Ledón se convirtió en titular de la nueva Subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP. Sus declaraciones para *Impacto* del 25 de febrero hacían despuntar las esperanzas en una nueva y fructífera etapa para las artes. Ese mismo día,

⁴ Carmen G. de Tapia en “Teatro en Acción” de *El Universal Gráfico*; Hugo Cardona en “Desde las Diablas” de *El Universal*; “Clarita” (que, a juzgar por la similitud de los textos, parece ser un seudónimo de Carmen G. de Tapia) en “Las Dos Máscaras” de *El Popular*.

Zócalo y otros diarios dejaron caer un “bombazo” de alegría para algunos, mientras que, confieso, para Nellie y para mí fue más bien de terror: por primera vez una profesional de la danza tomaría las riendas: “Ana Mérida fue nombrada para el Departamento de Danza del INBA [...] tomará posesión hoy a las 5 p.m. en el Auditorio”.

El 8 de marzo se dio a conocer el nombramiento de Josefina Lavalle como directora de la Academia de la Danza Mexicana, quien regresaba de la tan comentada, polémica y exitosa gira europea del Ballet Popular de México. Ese mismo día, *Excelsior* anunció la próxima visita del Ballet Bolshoi de la URSS, lo que causó gran conmoción por los antecedentes que conocíamos a través de diferentes filmaciones que se habían exhibido en un Cine Versalles repleto de emocionados bailarines.

Un claro ejemplo de la mentalidad de los cronistas de la época lo constituye el escándalo que provocó, durante la temporada del Ballet Concierto de México, la coreografía de Jorge Cano, *Fuego muerto*, con música de Richard Wagner, que planteaba por primera vez (al menos en México) el tema de la homosexualidad masculina. Estrenada en 1955, se había bailado en el Palacio de Bellas Artes durante la temporada 1957, pero en 1959 su presentación exaltó los ánimos y provocó un diluvio de invectivas. Entre éstas, son dignas de mención las de Carmen G. de Tapia en “Teatro en Acción” de *El Universal Gráfico* y las de “Clarita” en “Las Dos Máscaras” de *El Popular*, ambas del 7 de marzo, que arremetían contra Jorge Cano, no sólo como coreógrafo, sino también como bailarín:

¡Abominación en pleno Palacio de Bellas Artes! atentado contra el arte y la sociedad [...] En *El cisne negro* Laura Urdapilleta hizo gala de temperamento y emotividad [...] Jorge Cano, pese a los aplausos de la “claque”, no estuvo a la altura de su pareja [...] *Fuego muerto* indignó al público [...] quieren sublimar el más repugnante de los vicios [...] Engendro cínico, irritante coreografía [...] ¿Por qué no se pone un límite a tal desbordamiento? [...] Sigue en Bellas Artes el alarde de homosexualidad [...] ¿Seguirá exhibiéndose tal alarde de cinismo, con escándalo de nuestro público y de los asistentes extranjeros, que no se explican, dicen, tan grande tolerancia e impunidad? [...] Por fin, una verdadera “pachanga”, una coreografía “ad hoc” muy intencionada también, con Céforo, Marte, Castor y Polux en pleno holgorio.

Al parecer, los cronistas consideraban que el ballet debía permanecer estacionado en la época de los cuentos de hadas y príncipes encantadores. ¿Resultaría sorprendente que un coreógrafo clásico ofreciera una propuesta novedosa, en oposición a las presentadas por los coreógrafos modernos que, en plena

mitad del siglo XX, continuaban explotando los amores imposibles entre venados y lunas, entre doncellas y quetzales o nahuales, tal como en el ballet del periodo romántico se había hecho con silfides, ondinas o espíritus intangibles? ¿Ignoraban acaso que desde principios del siglo las propuestas de Vaslav Nijinsky en obras como *La siesta de un fauno*, *Juegos* y *La consagración de la primavera*, así como la música de Igor Stravinski, habían demostrado que la danza escénica llamada ballet ya no volvería a ser la misma, y que la renovación no estaba en los temas ni en los "ismos", sino en la exploración de nuevos lenguajes? ¿O acaso, estacionados en el nacionalismo de las artes, se negaban a escuchar nuevas propuestas, ya provinieran de extranjeros como Xavier Francis o de mexicanos como Rosa Reyna, tan atacada por utilizar la música concreta? ¿Temían que la danza moderna dejara de ser "mexicana" si se internacionalizaba? ¿Se resistían a presenciar la desaparición de las largas faldas que disimulaban las deficiencias técnicas? A 40 años de distancia es difícil afirmarlo; sólo nos queda hacer conjeturas y lamentar la ignorancia y el partidismo de quienes registraban el acontecer dancístico, así como la influencia que ejercían sobre quienes tenían las decisiones en sus manos.

Además de la mencionada "abominación en el Palacio de Bellas Artes", figuran en las crónicas los reproches hechos al INBA por haber negado los apoyos que la administración anterior había prometido al Ballet Concierto de México (*Zócalo*, 12 de marzo), a los que se une "El Schubert" en *El Redondel* del 15 de marzo, acusando:

El fracaso de una empresa. Todo parece indicar que la idea de los nuevos administradores de Bellas Artes está en volver a empezar y no en continuar. Si cada seis años se lleva a cabo esa vuelta a "lo que nosotros queremos" en vez de "lo que debe ser", paganos sobrarán en todas las artes.

También citaba la siguiente declaración de Laura Urdapilleta: "además, tenemos que pagar integros los boletos que 'regalan' a los periodistas [...] Y resulta que tales boletos [...] los obsequian a sus amigotes o a políticos [...] los cartoncitos de los abonos, mismos que rezan 'Bellas Artes patrocina' [...] ¡también los pagamos nosotros!"

Otros cronistas censuraban las decisiones del Departamento de Danza del INBA: "Del Ballet Popular: bailarines viajeros duramente premiados [...] después de triunfar por Europa les retienen sus sueldos" (*Zócalo*, 17 de marzo). En la segunda edición de *Últimas Noticias* del 19 de marzo se anotaba que "Ana Mérida formará una sola Compañía Oficial de Danza". Es aquí donde las declaraciones de Ramón Ortiz, en su nota citada del 24 de enero, nos hacen pensar que estos planes no eran recientes, aunque falta todavía saber si

serán 20 los bailarines que conformarán esta nueva compañía para otorgarle o no, al cronista, el título de profeta. Desde el mismo diario y en la misma fecha, Agustín Salmón Jr. calmó un poco los ánimos:

Acabarán con los bailarines "aviadores" de Bellas Artes. No los cesarán, pero los harán trabajar todo el año, dicen [...] ya que en la reorganización tanto del Ballet de Bellas Artes, como del Ballet Popular, se tomarán en cuenta sus servicios, según anunció el director general del INBA, Celestino Gorostiza [...] De acuerdo con la bailarina Ana Mérida [...] se elabora actualmente un plan para que aparte de los grupos antes mencionados, compañías como Ballet Nacional, Ballet Moderno, Ballet Concierto, etc. que se sostenían mediante subsidios del Instituto [!!!] puedan, además de seguir cobrando sus sueldos, tener un local donde trabajar constantemente [...] podrán ganar dinero con sus temporadas constantes [...] Bellas Artes contratará un teatro para dedicarlo totalmente a la danza [...] trabajarán todo el año, ya que al terminar su temporada en la capital emprenderán giras [...] "Hasta los más apartados rincones de la República Mexicana" [...] dijo Gorostiza.

Pocos días después, el mismo cronista, desde el mismo espacio (¿simples rumores por falta de información?), comentó: "Renunciarán los bailarines que han salido del país, Ana Mérida exige que salgan del INBA para su 'reorganización'", y transcribía a continuación el sentir de los bailarines: "se nos ha dicho que presentemos la renuncia para que se nos hagan nuevos nombramientos". Al preguntárseles sus nombres, respondieron: "podríamos [darlos], pero ese día estaría terminada nuestra carrera de bailarines". El 25 de marzo, en *Cine Mundial*, se informó: "Ana Mérida sufre envenenamiento al ingerir langostinos descompuestos".

A partir de ese momento, las notas periodísticas girarán constantemente en torno al tema del cese de los bailarines y a desmentir esta afirmación, expresando también diversas opiniones sobre la validez de formar una sola compañía oficial, aun afectando a quienes discreparan.

Ajeno a lo que se gestaba a su alrededor, el Ballet de Cámara continuaba su trabajo. Sus clases comenzaron a estar cada vez más concurridas por aspirantes al grupo. A su regreso de Nueva York se reincorporó Sonia Castañeda, y más adelante lo hicieron Socorro Bastida, Carolina del Valle, Graciela Esperón e Ivette Aguilar. El grupo no desaprovechaba la oportunidad de tomar clases con los maestros que pasaban por México, como Guy Stanbough, de rigurosa escuela italiana. Se ofrecieron varias funciones, tanto en algunas escuelas secundarias como en los teatros del Seguro Social y en el Auditorio Nacional en el marco de los Domingos Populares de la Cultura. Estas funciones, cuya

entrada era a precios populares gracias al entusiasmo del maestro Ángel Salas, permitieron que el Ballet de Cámara y muchos otros grupos, oficiales o no, se dieran a conocer ante el público formado por familias enteras, que iniciaban con dichas funciones su tradicional paseo dominical por el Bosque de Chapultepec. En ellas se presentaban programas mixtos con orquestas, solistas, coros, grupos representativos de diversas tendencias en danza y todo tipo de espectáculos masivos. Estos programas constituían un gran atractivo para ese público que, en su mayoría, tenía poco contacto con los espectáculos, dando por resultado una audiencia receptiva, extrovertida y espontánea, que no sólo sabía aplaudir sino también chiflar cuando su sentir así se lo dictaba.

Por esa época, Josefina Lavallo nos cedió un salón en la Academia de la Danza Mexicana, que ocupaba ya su nuevo edificio en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, a espaldas del Auditorio Nacional. Esto significó un gran avance para el Ballet de Cámara, pues pudo contar con un espacio fijo apropiado para sus actividades durante toda la mañana y algunas veces parte de la noche, cuando, una vez terminadas las clases formales de la Academia, se nos permitía utilizar además el salón número 7. Gracias a la maestra Lavallo, que nos prestó el salón número 3 de la Academia de la Danza Mexicana, el grupo se desarrolló y creció.

El 12 de abril apareció en *Excélsior* una entrevista realizada a Magda Montoya por María Luisa Mendoza:

¿Qué hay de la unificación que se propone para los bailarines? Rotunda la Montoya, alumna, maestra, bailarina, coreógrafa, se repliega para la única contestación: "No lo creo necesario. Lo esencial es que cada grupo exprese libremente su línea vital" [...] Es el momento en que ella se apodera del derecho a preguntar y lo hace dictando una lista que es doctrina y encuesta, y cuyas respuestas están en boca de todos los bailarines mexicanos: ¿Cómo mejorar nuestras coreografías? ¿Cómo enriquecer nuestros resultados? ¿Cómo perfeccionar a los bailarines en formación y a los coreógrafos laborantes? ¿Qué tipo de experiencias extraeremos de los ballets ya presentados? ¿Cómo integrar una crítica correcta de la danza mexicana?

El día 26 del mismo mes, María Teresa Santoscoy publicó en *Novedades* otra entrevista:

Josefina Lavallo habla de la danza moderna en México [...] analiza los escollos que han impedido el perfeccionamiento artístico de los diversos grupos que anualmente se unen en breve temporada bajo el nombre de Ballet de Bellas Artes. Los cuales son, a su parecer: falta de unión y la búsqueda errónea de una



Ruth Noriega, Tulio de la Rosa, Margarita Contreras y Carlos López en clase. Salón número 3 de la Academia de la Danza Mexicana, 1959.

plástica ajena a nuestras tradiciones: "yo misma he sentido que en determinado momento mi creación se ha estancado y lo atribuyo a que olvidé expresarme en mi propio lenguaje para adoptar una técnica más formal, pero menos profunda [...] se quieren evitar errores y prueba de ello es el nombramiento de Ana Mérida para jefa del Departamento de Danza. Ana sí conoce nuestros problemas".

Las crónicas seguían ocupándose de la Compañía Oficial: "No se necesita ser adivino para predecir el fracaso del Ballet Oficial de Bellas Artes", decía Raúl Flores Guerrero en *Novedades*. "Desastre en el INBA", rezaba el encabezado de un reportaje en *Revista de Revistas* del 3 de mayo, escrito por Paco Ignacio Taibo sobre declaraciones de Aldo Giovannetti: "Algo funciona mal en la danza mexicana; dividida en grupos mínimos, sin espíritu de equipo, sin su máxima estrella [Rocio Sagaón], está abocada a una catástrofe [...] De Italia se trajo a un coordinador [Giovannetti] y pocos meses después se le cancelaba el contrato". El contenido del texto constituía un argumento más para justificar la inminente desaparición de los grupos y la formación de una sola compañía, pues Taibo se basaba en los datos aportados por un extranjero al que no se podía acusar de tener preferencias personales y que obviamente era un profesional.

Mientras tanto, la actividad dancística proseguía y los cronistas continuaban "echándole leña al fuego". Gerónimo Baqueiro Foster, en su columna "Ópera, Conciertos, Ballet", al reseñar las funciones de Yvette Chauviré opinaba categóricamente: "La predilección del público por el género ballet es en México incontestable. El ballet es un espectáculo preferido que todos quisieran ver constantemente".

El 27 de mayo se anunció

una serie de funciones en Chicago [...] durante la Olimpiada Mundial [...] de los grupos de ballet que vienen funcionando bajo los auspicios del INBA y la dirección de Ana Mérida [...] Este compromiso [...] ha impedido a la Academia de la Danza aceptar la proposición que una fuerte empresa norteamericana les hizo [...] una serie de presentaciones por distintas ciudades de Estados Unidos.

El 4 y el 6 de junio se presentó en el Palacio de Bellas Artes el Ballet Azteca de Javier de León, y el 18 y el 21 lo hizo el Ballet Divertissement de André Eglevsky, con Melissa Hayden a la cabeza de un pequeño conjunto de siete bailarines.

El día 4, la segunda edición de *Últimas Noticias* inició una polémica, acusando a Bellas Artes y al promotor Juan Toledo de intentar timar al público de México

trayendo a un grupo de bailarines soviéticos como si fueran el Ballet Bolshoi [...] la maniobra se descubrió a tiempo gracias a las declaraciones del empresario Joaquín Guerra, único autorizado en México para traer completo al ballet soviético, considerado el mejor del mundo [...] me interesa que se sepa que no es el Bolshoi lo que viene a México [...] la compañía que nos visitará es la del Teatro Stanislavsky de Moscú y en ella viene una bailarina del Bolshoi [Natalia Dudinskaya].

En otra página del mismo diario se lee: “ochenta bailarines del INBA serán cesados, de cien integrantes Ana Mérida sólo seleccionará a veinte [...] Esta tarde a las siete, Ana Mérida ofrecerá coctel para dar a conocer los nombres”. ¿Era adivino Ramón Ortiz o contaba con fuentes de primera mano?

A partir del día 5 se comentó el anuncio oficial sobre la creación de la “Compañía Oficial de Ballet Mexicano”, mencionándose al cuerpo técnico-directivo y a los 21 bailarines que habían sido seleccionados (algo le había fallado en sus cálculos a Ramón Ortiz). La profusión de información contradictoria a ese respecto es tal, que amerita un profundo análisis para sacar conclusiones claras. Lo que resulta obvio es la reconciliación de Ana Mérida con los bailarines del anterior Ballet Mexicano, que habían sido señalados como disidentes en 1958. Llovieron boletines, entrevistas, reportajes, etcétera, todos referentes a la Compañía Oficial de Ballet Mexicano o Compañía Oficial del INBA o Ballet Oficial de Bellas Artes, con elencos variables según cada nota. Se hablaba de que había sido seleccionado “lo mejor del país”, y se mencionaban nombres muy conocidos, la mayoría procedentes del Ballet Contemporáneo, algunos del Ballet Nacional y del Ballet Popular, otros del extinto Ballet Mexicano y tres jóvenes del Ballet de Cámara (Clara Carranco, Madó Noetzel y Carlos López Magallón). Nellie Happee fue nombrada “entrenadora permanente”, lo que indicaba que el ballet constituiría el entrenamiento principal. Esto conduce a preguntarse: ¿cuándo cambiaron los criterios?, ¿cuánto pesarían las opiniones de los cronistas?, ¿sería por votación que se llegó a esa decisión? El Ballet Contemporáneo siempre se había mostrado partidario del entrenamiento clásico como base. Tal vez la decisión fue tomada por Horacio Flores Sánchez, director del nuevo conjunto, quien tanto había abogado en meses anteriores por los “grandes conjuntos” de ballet.

El 21 de junio Rosa Castro, desde *Novedades*, dio a conocer la “primera escisión” en la nueva compañía,

al renunciar cuatro de sus mejores bailarines: Carlos Gaona, Valentina Castro, Aurea Turner y Nieves Paniagua [todos seleccionados del Ballet Nacional de México], al que se reintegran nuevamente [...] la nueva organización del Depar-

tamento de Danza plantea [...] que sólo bailarán en las temporadas de Bellas Artes los elementos que pertenezcan a la Compañía Oficial [...] algunos de ellos desean continuar sus actividades experimentales [...] cosa que sería imposible dentro del cuerpo de ballet oficial [...] creemos justo pedir a la señora Ana Mérida que reconsidere sus disposiciones en la reorganización del Departamento de Danza. La existencia del Departamento de Danza tiene como objeto y finalidad otorgar ayuda a la danza en México, propiciando su desarrollo [...] y facilitando las actividades docentes y profesionales de los bailarines. Esto no se logra con ceses ni con discriminaciones ni con favoritismos ni con atropellos. El derecho que asiste al artista para expresarse es un derecho inalienable. Y por una, dos o tres personas que lo olviden, existen miles que lo recuerden y lo reclamen.

En *Zócalo* del 16 y 17, Luis Sánchez Arriola escribió:

Diez años perdidos. ¿Se ha hundido el barco de la danza? ¿Fue justo el fusilamiento en masa? [...] hoy la compañía oficial de BA [Bellas Artes] se reduce a veinte bailarines cuyas edades oscilan entre los 48 y los 30 años de edad porque de existencia artística el máximo no alcanzan los dulces quince [...] Los críticos que comenzaron a serlo al originarse el movimiento descalzo, tienen gran culpa y responsabilidad en la hecatombe. Crearon genios a diestra y siniestra [...] Ninguno tenía la suficiente preparación técnica [...] quisieron entrar de lleno al arte moderno detestando, sin conocerlo, al clásico. Querían empezar por arriba y comenzaron a arrastrarse por los escenarios, sudorosos, fatigados prematuramente y casi sin saber de qué diablos se trataba todo el asunto [...] La Academia subsiste para echar al mundo nuevos proyectos de bailarines que a su vez, en 1970, serán cesados de una plumada por la familia de fundadores, ya en edad avanzada, por idénticas razones.

El 24 de junio, Wilberto Cantón, desde "Diario de un Espectador" de *Cine Mundial*, opinaba que "Bellas Artes se ha anotado un triunfo impresionante" por la presentación de

...uno de los mejores conjuntos balletísticos rusos: el del Teatro Stanislavsky [y] Nemirovich Danchenko de Moscú [...] poder juzgar espectáculos de esta categoría es de invaluable utilidad para nuestro público y para nuestros artistas: al primero le da un punto de referencia para situar en su justo valor lo que a veces se le presenta hipertrofiado por la propaganda localista y la pasión autóctona, y sobre estima [sic] esfuerzos no siempre realizados; y a los segundos, les da una medida de emulación que puede ser definitiva para su progreso

[...] Los bailarines del Stanislavsky [y Nemirovich] Danchenko ponen de relieve la importancia de la disciplina clásica, base formativa de todos los grandes cuerpos de baile en el mundo [...] hay que apreciar el dominio físico que se requiere para lograr la armonía de movimientos y la soltura que hace que esos cuerpos leviten, salten, vuelen, hay que juzgar por estos maduros resultados el beneficio de una enseñanza que no pocos de nuestros genios locales consideran anticuada y fuera de época.

Erróneamente, ilustraba su largo y acertado comentario con una foto de Melissa Hayden y André Eglevsky, primeros bailarines del Ballet Divertissement que acababa de presentarse en el Palacio de Bellas Artes, acreditándolos como "dos de los integrantes del Stanislavsky [y] Nemirovich Danchenko".

Siguieron abundando los boletines oficiales sobre la decisión de formar una compañía oficial única, y también las críticas a tal decisión. En *Últimas Noticias* del 26 de junio, segunda edición, apareció la siguiente nota: "Los bailarines mexicanos, o se comercializan o no hay chamba [...] Los buenos bailarines mexicanos a bailar chachachá [...] Se ha dado nombramiento a un extranjero que posiblemente tenga más tipo de mexicano que nuestros paisanos cesados".

Yo no me di por aludido (por lo de "un extranjero"), pues me encontraba en recuperación de una operación en la espina dorsal, lo que me salvó de audicionar para la nueva compañía. Es justo mencionar que Ana Mérida, gracias a la intervención de Nellie Happee, autorizó mi incapacidad como bailarín del Ballet de Bellas Artes y me mantuvo el sueldo. Nellie me suplió en las clases vespertinas, que desde 1957 impartía en la Academia de la Danza Mexicana. Terminada mi convalecencia, fui comisionado con más horas a la Academia de la Danza Mexicana como maestro, y nunca fui requerido por Ana como bailarín, por lo cual le estaré siempre agradecido.

El 30 de junio, en "La Nota Cultural" de *El Nacional*, Andrés Henestrosa reseñó la aparición de "el libro de Antonio Luna Arroyo, profesor de historia de la danza en la Academia de la Danza Mexicana del INBA, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*".

El 3 de julio, en la segunda edición de *Últimas Noticias*, en una entrevista concedida a Lautaro González Ponce, la directora de la Academia de la Danza Mexicana, Josefina Lavalle, afirmó:

La creación de la Compañía de Ballet Mexicano (compañía oficial del INBA) es la única manera de que se pueda hacer algo realmente serio en México [...] nuestra falta de profesionalismo (continuidad en el ejercicio de la danza) es la gran contra que aflige el desarrollo de esta manifestación artística en nuestro medio. Dos errores fundamentales ha padecido la danza moderna, 1. El recha-

zo total del ballet clásico y 2. El menosprecio a la práctica de la danza folclórica [...] Afortunadamente todos estamos rectificando.

Las opiniones de la maestra Lavalle fueron irónicamente comentadas por el temible Sánchez Arriola en *Zócalo* del 7 de julio:

Pues mejor noticia no podíamos esperar. Después de dieciocho consecutivos años, se han dado cuenta de que es fundamental dominar el conocimiento de las técnicas clásicas para poder crear sus novedades a pie desnudo [...] —*Un cas extraordinaire!*— comenta mi amigo, el editor de asuntos metafísicos.

Afortunadamente, la actividad dancística no se interrumpió: el grupo de solistas del ballet soviético Stanislavsky y Nemirovich Danchenko de Moscú colmó todas las expectativas, al grado de que nadie echó de menos al Bolshoi. La noche del debut, Violette Bovt y Eugenio Kuzmin, al estrenar en México el dúo de Assaf Messerer con música de Sergei Rachmaninov *Agua primavera*, se vieron obligados a “bisarlo” para un público enloquecido de entusiasmo, no obstante lo cual los cronistas continuaron exigiendo “compañías completas y no grupos de solistas ni parejas” (*Siempre!*, 8 de julio). Carmen G. de Tapia, en *El Universal Gráfico* de la misma fecha, confundiendo al grupo soviético con “una sección del Ballet Bolshoi”, lo elogió augurando un mal comienzo y peor futuro para la Compañía de Ballet Mexicano.

El Ballet de Cámara no se vio afectado, a pesar de que cuatro de sus miembros (Farnesio de Bernal, Carlos López Magallón, Clara Carranco y Madó Noetzel) habían sido seleccionados para la nueva compañía. Era imposible competir con los sueldos, coreógrafos, maestros y producciones que ésta les ofrecía, pero ellos continuarían cumpliendo con nuestro grupo sin que mermara su entusiasmo, siempre y cuando aparecieran como “bailarines huéspedes cortesía de la Compañía Oficial de Bellas Artes”.

El 5 de julio se presentó, dentro del primer Domingo Popular de la Cultura, la coreografía de Helena Jordán *Los ángeles inmóviles*, con música del Padre Soler. Para el siguiente, se anunciaba al Ballet de México, pero ya no el de Beatriz Carrillo y Francisco Araiza: *Zócalo* del 9 y 12 publicó fotos donde, sonaja en mano, aparecen Amalia Hernández, Roseyra Marenko, Alma Rosa Martínez y Hugo Romero; en el programa de ese día los créditos indicaron:

Directores: Amalia Hernández y Felipe Segura. Elenco. Bailarina huésped: Armida Herrera. Solistas: Amalia Hernández, Socorro Bastida, Artemisa Barríos, Dolores Castillo, Silvia Lozano, Guillermo Madrigal, María Elena Soto, Berta Sordez, Consuelo Amorena, Eleonora Vázquez, Margarita Noel, Francis-

co Sánchez, Marko Sanromán, Carlos Olmedo, Luis Guido, Daniel Henza, Francisco Barcelata. Mariachi de Miguel Díaz. Conjunto Tierra Blanca. Vestuario diseñado por Dasha. Coreografía e investigación musical: Amalia Hernández.

El Ballet de Cámara se presentó el día 26 en el cuarto Domingo Popular de la Cultura como "Ballet de Nellie Happee" con mi montaje del *Pas de Quatre*, original de Jules Perrot (1845), sobre la reconstrucción de Keith Lester (1936), aunque en el programa de mano se acreditó a Anton Dolin. Era la primera vez que una compañía mexicana lo bailaba; las intérpretes fueron Sonia Castañeda (Marie Taglioni), Nellie Happee (Fanny Cerrito), Elena Sustaeta (Carlotta Grisi) y Carolina del Valle (Lucile Grahn), acompañadas al piano, a cuatro manos, por Francisco Escobedo y el joven Juan González Amador (quien se integraba así al grupo y a la danza), con una partitura que me había obsequiado Janine Charrat cuando pasó por México.

Mientras tanto, la formación de una sola compañía oficial seguía levantando polémicas y las opiniones encontradas continuaban apareciendo, tal como había sucedido en 1956, cuando las autoridades de aquel entonces hicieron lo mismo, nombrando a Waldeen directora. Ahora, a tres años de su ruptura con el sector oficial, al frente de un pequeño grupo formado en su mayoría por elementos del antiguo Ballet Mexicano que no habían sido admitidos dentro de la Compañía Oficial, y auspiciada por Miguel Álvarez Acosta desde su nuevo cargo como director de la Oficina de Promoción Internacional de la Cultura (OPIC), la pionera de la danza moderna en México intentaba de nuevo que las autoridades y la prensa le siguieran otorgando el reconocimiento y la vigencia de antaño (*Cine Mundial*, 29 de julio).

El 26 de agosto se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes la "presentación oficial" del nuevo Ballet de Bellas Artes. Para documentar el fracaso que constituyó, basta citar algunas de las reseñas que aparecieron en diarios como *El Popular* y el *Diario de la Nación* del día 27, *El Universal Gráfico* del 28, *El Nacional* del 29 y *Últimas Noticias* del 31, primera edición, haciendo notar también que numerosos comentarios, todos ellos adversos y algunos incluso amarillistas, continuaron apareciendo durante el resto del año.

En *El Popular* del día 27 y *El Universal Gráfico* del 28, al reseñar las primeras funciones, "Clarita" y Carmen G. de Tapia, utilizando como siempre las mismas palabras, demostraron —apasionadamente, eso sí— sus "profundos" conocimientos al criticar así uno de los números folclóricos presentados:

La Culebra [...] más parece baile de teatro frívolo. Gritos y sombreros lo caracterizaron, pues todo se reduce, en los varones, a golpear el sombrero



Nellie Happee y Tulio de la Rosa ensayando Variaciones. Coreografía: Nellie Happee. Música: J. Brahms. Salón número 3 de la Academia de la Danza Mexicana, 1959.

contra el suelo, con increíble falta de imaginación. ¡Con la variedad de juegos a que se presta el sombrero! ¿Quieren sugerir la humorística persecución de la culebra? Pero, ¿es que ignoran que estos animales no se matan a sombrerazos, sino con varas?

El 30 de septiembre apareció una nota en *Excélsior* anunciando que en el próximo Domingo Popular de la Cultura "actuarán los hermanos Kitain [...] alternará con estos grandes maestros el Ballet de Cámara que dirigen Nellie Happee y Tulio de la Rosa, por lo que es de esperarse una concurrencia mayor aún de la que ha asistido a estos festivales del arte en México". Esta función se efectuó el domingo 4 de octubre, como un "Homenaje de la SEP a los deportistas de la delegación mexicana a los III Juegos Panamericanos de Chicago", y en ella presentamos el *pas de trois* del primer acto de *El lago de los cisnes* y —¡ahora sí!— *Las sílfides*, completo.

La función se reseñó en varios diarios del lunes 5, pues había asistido a ella el secretario de Educación Pública doctor Jaime Torres Bodet, acompañado de otros funcionarios de la SEP y de la Confederación Deportiva Mexicana. En *Novedades* del día 6 apareció una foto de los bailarines fundadores con el siguiente comentario:

Surge Ballet de Cámara y recibe elogios y aplausos [...] Un nuevo grupo artístico de ballet ha surgido con inusitada fuerza, se trata del Ballet de Cámara, formado por jóvenes elementos de la danza mexicana, algunos de los cuales forman parte de la compañía de Ballet Mexicano de Bellas Artes.

El 11 de octubre el Ballet de Cámara se presentó en el Auditorio de Santa Fe, en la que sería su última actuación en ese inolvidable espacio escénico, dedicándose en seguida a preparar lo que habría de ser su "presentación oficial" programada para el mes de diciembre, aprovechando que el maestro Manuel Esperón nos había ofrecido desinteresadamente la orquesta de la Unión Filarmónica, dirigida por él mismo. La idea de bailar con orquesta constituyó una motivación más para enfrentar el reto que nos esperaba: la confrontación definitiva para lograr un lugar respetable en el mapa de la danza profesional.

En el ámbito de la danza oficial reinaba entonces el descontento. Las quejas y renuncias de los bailarines de la recientemente formada compañía titular eran cada vez más significativas. En *Cine Mundial* del 18 de noviembre se afirmaba: "Aplazan la temporada anual de danza moderna que la Compañía Oficial debió presentar este año. A pesar de que algunos bailarines muestran un descontento por ahora poco peligroso, todos ellos acordaron presentarse hasta agosto del año entrante".

Poco antes, el Ballet Nacional de México se había unido al Nuevo Teatro de Danza para presentarse en el Teatro Fábregas (actualmente Fru-Fru), "en un esfuerzo por ofrecer al público un espectáculo diferente, profesionalmente bien montado y con gran valor artístico" (*Novedades*, 5 de noviembre). Sobre esta presentación, en el suplemento "México en la Cultura" del mismo día, Emilio Carballido firmó un extenso artículo titulado "El hueco de 1959 lo llena al fin un Ballet Nacional libre de las tutelas oficiales. Ballet Nacional fue cesado en masa al establecerse la compañía titular y no puede considerarse patrocinio tres escenografías y dos vestuarios ya existentes". En varios diarios se elogió calurosamente la temporada del Ballet Nacional, y José Antonio Alcaraz, desde la revista *Istmo*, hizo lo propio.

El Ballet de Cámara se encontraba en el salón número 3 de la Academia de la Danza Mexicana muy atareado, trabajando intensamente en un ambiente de armonía y disciplina, con coreógrafos y bailarines invitados. Una entrevista realizada a Nellie por Luis Bruno Ruiz, aparecida en el *Boletín de Xela* el 30 de noviembre, anunciaba nuestra primera temporada formal y ponía en evidencia la fe de Nellie en el futuro del ballet en México, ilustrando también la estructura interna del grupo:

—Usted que conoce la situación internacional de la danza, que ha estado en los Estados Unidos y Europa, que ha visto las diversas tendencias estéticas y estilos, nos puede decir ¿México es campo propicio para el alto ballet? ¿Será posible crear en nuestro medio un cuerpo de danza como el de las grandes compañías inglesas, francesas, rusas o norteamericanas?

—Desde luego que sí —nos contesta—, pero a base de mucho trabajo y disciplina. Felipe Segura y Sergio Unger han conseguido mucho, porque "Ballet Concierto" se ha sostenido gracias al gran esfuerzo de parte de estos dos artistas, y no hay que olvidar que la señora D'Ambré puso las bases de este grupo. Por otro lado, Josefina Lavallo, en la Academia de la Danza Mexicana del INBA, tiene un plan que se está llevando a cabo, y creo que producirá positivos frutos en el futuro. De este plan surgirán grandes valores para el ballet mexicano. Josefina Lavallo pone con amplio criterio como primer escalón de la danza moderna el estilo clásico y esto, naturalmente, permitirá al bailarín mayor dominio de su cuerpo.

—¿Podría decirme, qué fines persigue el Ballet de Cámara que usted orienta?

—Se formó este grupo con gente joven, inquieta, inconforme y llena de ánimo; en una palabra, gente que desea "hacer algo". Nuestros fines son crear obras positivas. Creemos contar con un amplio campo en que experimentar, tal vez nos equivoquemos, pero podremos corregir y, si es necesario, volver a empezar.

—¿Qué repertorio tiene?

—Nosotros no desechamos lo que se ha hecho hasta ahora; sería absurdo. El simple hecho de tener una base clásica nos liga bien al pasado, a ese patrimonio que nos han dejado los grandes maestros. Contamos con *Giselle* (suite), *Cascanueces* (*pas de deux*), *Bodas de Aurora* (suite), *Silfides*, *Un cuento*, *Huapango*, etc.

—¿Se presentarán pronto en algún teatro?

—Sí. En diciembre, el 18, 19 y 20, en el Teatro del Bosque.

—¿Tendrán ayuda oficial?

—El INBA se ha dado cuenta de nuestro entusiasmo. Creo que nos prestará vestuario y escenografía de algunos ballets.

—¿Quiénes forman el "Ballet de Cámara"?

—Sonia Castañeda, Margarita Contreras, Carolina del Valle, Socorro Bastida, Elena Sustaeta, Graciela Esperón, Mirna Villanueva, Artemisa [Pedroza] y yo. Los bailarines huéspedes son: Farnesio de Bernal, Tulio de la Rosa (!!!), Madó Netzel [sic], Clara Carranco, Marcos Paredes, Tomás Seixas y Ruth Noriega. El asesor musical es Francisco Escobedo. La dirección artística está a cargo de Tulio de la Rosa, y a mi cargo, la dirección general del Ballet de Cámara.

—Veo que todos tienen muy buena experiencia. Sus funciones serán éxitos seguros.

—Sí. Tenemos experiencia, pero todavía falta mucho por hacer.

El intenso trabajo, efectuado en el ambiente propicio, nos permitió armar tres programas que daban una idea clara de las metas que nos proponíamos alcanzar; en el programa de mano incluimos nuestra Declaración de Principios, lo cual, en el futuro, se establecería como una costumbre a seguir por otros grupos. A partir de ese momento, nosotros la usaríamos en todos nuestros programas estructurada de la siguiente manera: -

Si Ballet de Cámara tuviera su obra hecha, o siquiera avanzada, sería más fácil definirlo que ahora: cuando es apenas un propósito, una búsqueda de expresión. No podemos decir: esto somos, porque no hemos llegado a serlo. No podemos decir: esto es lo que buscamos, porque para mostrarlo tendríamos que haberlo ya encontrado.

Tratamos de hacer clásico moderno, y no hay siquiera un repertorio adecuado. ¿Nos limitaremos a repetir la danza clásica? ¿La ignoraremos, simplemente?

Creemos que no es posible ignorarla, y que hay que superarla, dominándola. Lo que hoy es clásico, ayer fue aventura, novedad, experiencia, se hizo camino andando, experimentando. Volver a ese camino no es renunciar a andar, sino aprender a andar, a fin de hacer el propio. Y tener a la vista los caminos que se abren con la danza moderna no es traicionar la danza clásica, sino enriquecerla.

Para la formación y desarrollo individual de los bailarines, como para la del grupo como tal, creemos que el punto de partida básico es la danza clásica. Por eso incluimos en nuestro repertorio obras que nos parecen representativas y formativas, tales como *Le Pas de Quatre*, *Coppélia*, *Bodas de Aurora* y *Silfides*.

A partir de esa base, la exploración e incorporación de otros recursos de expresión es esencial. De ahí la inclusión de *Huapango*, *Un cuento*, *Variaciones*, etc.

Al ofrecer al público no una obra acabada sino una búsqueda planteada en estos términos, confiamos en que lo que buscamos, y la forma en que lo buscamos, pueda ganar su interés.

Además de las obras mencionadas, Guillermo Keys Arenas repuso para nosotros su ballet *La alborada del gracioso*, con música de Ravel, que había sido estrenado en 1957 por el Ballet de Roberto Iglesias, y Nellie creó *Variaciones*, con las *Variaciones sobre un tema de Haendel* de Johannes Brahms.

Tanto individual como grupalmente, la experiencia fue muy gratificante. Era la primera vez que muchos bailaban con música viva, lo que disfrutaron enormemente, mientras que, como grupo, todos aquilatamos el cálido recibimiento del público que acudió a todas nuestras funciones y se acercó a nosotros con palabras de aliento. Los comentarios no se hicieron esperar. Presentarnos en un momento en que los críticos podían compararnos con las grandes compañías y grupos de solistas que nos habían visitado recientemente,⁵ había acrecentado el reto, pero la unánime aceptación de nuestro trabajo coronó nuestros esfuerzos y nos obligó a adquirir un compromiso aún mayor.

Ya nada volvería a ser como cuando nos presentábamos en el Auditorio de la Unidad Santa Fe en 1957-1958; desde entonces habían sucedido y estaban sucediendo cosas muy importantes. Ya el público y la crítica tenían parámetros para hacer comparaciones y juzgar con mayor rigor, pero lo más hermoso era saber que nuestro trabajo sería evaluado no por "cuates" partidistas, sino a partir de criterios incluso antagónicos. Era indudable que algo cierto, digno de tomarse en cuenta, nos diría cada uno de ellos. Para nosotros significó una responsabilidad enorme haber sido aceptados y criticados como grupo profesional.

Llegaron las fiestas navideñas y nos fuimos de vacaciones, alentados por las palabras de José Antonio Alcaraz en *Istmo*: "este grupo se presenta ante

⁵ En 1958, el Ballet de Canadá y el Ballet de San Francisco; en 1959, Estrellas y Solistas de la Ópera de París, Ballet Divertissement y Stanislavsky y Nemirovich Danchenko, y para 1960 se anunciaban el London Festival Ballet, el Ballet Nacional de Cuba y el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas.



El Ballet de Cámara en 1958-1959: Margarita Contreras, Nellie Happee, Carlos López, Mado Noetzel, Clara Carranco, Tulio de la Rosa, Elena Sustañaeta y Farnesio de Bernal (foto: Rafael).

nosotros como un movimiento renovador que presagia a los futuros Balanchine y Tudor de México".

Así concluyó 1959 para nosotros.

5. Reconocimiento y triunfo (1960)

Mil novecientos sesenta inició con un gran compromiso para el Ballet de Cámara, pues estábamos decididos a no quedarnos en promesa: queríamos convertirnos en una ejemplar realidad de lo que se podía lograr con ahínco y, sobre todo, con la mística del trabajo en equipo.

Como en años anteriores, y respondiendo al calendario escolar establecido entonces, en enero apareció la convocatoria para la Academia de la Danza Mexicana, firmada por Ana Mérida y Josefina Lavallo como titulares de sus respectivos cargos; el día 10, *Novedades* y otros diarios publicaron un boletín sobre las actividades realizadas por el Departamento de Danza del INBA durante 1959, el cual, para variar, "Clarita" y Carmen G. de Tapia no entendieron bien y acreditaron al INBA "la creación de Ballet de Cámara".

El día 19 el *ABC* reseñó un hecho de suma importancia por las décadas de vigencia que habría de tener:

El pasado domingo debutó en la sala de espectáculos de Bellas Artes el Ballet Folclórico Mexicano del INBA, dirigido por Amalia Hernández, en una función de matiné, alcanzando tal éxito que las autoridades del INBA se han decidido a ofrecer funciones similares todos los domingos a las 9:30 horas con este grupo de danzas y canciones populares, como espectáculo dedicado al turismo, ya que se exhibe también la famosa cortina de cristal. El Ballet Folclórico Mexicano del INBA puede considerarse como la primera expresión del deseo del INBA para cultivar estas manifestaciones del arte popular; para preservarlas de la corrupción y el olvido y como base de un importante espectáculo teatral.

La actividad dancística anual inició más o menos dentro del acostumbrado clima de rivalidades y reproches. Sin embargo, el 21 de enero Rafael López González publicó en *Zócalo* una amplia y elogiosa reseña para nosotros, ilustrada con varias fotografías:

El Ballet de Cámara, un esfuerzo más por lograr cosas bellas [...] El Ballet elevado a la calidad de arte desde hace muchísimos años, continúa, a la fecha, dentro de la lucha donde todo está por lograrse [...] si no se cuenta con el apoyo oficial [...] la situación se torna verdaderamente dramática ya no para sobresa-

lir, sino, simplemente, para poder subsistir [...] El baile, como el amor es un algo que se siente, que se lleva en la sangre [...] que satisface, que incita, que ennoblece [...] al verter tales conceptos no lo hacemos pensando en elementos oportunistas y un tanto audaces pero impreparados [...] lo hacemos pensando en los amantes fieles del arte [...] que en su sensibilidad [...] vibra un deseo intenso por la purificación, protección y divulgación del arte mismo [...] y un grupo de artistas llena ampliamente los adjetivos señalados, son los integrantes del Ballet de Cámara [...] que redoblan sus esfuerzos para buscar nuevas formas, nuevos estilos, nuevas técnicas [...] al presentarse en tres recitales patrocinados por el INBA obtuvieron un triunfo redondo bastante digno de su agotador esfuerzo [...] El Departamento de Danza del INBA les hizo proposiciones económicas realmente tentadoras para que pasaran a formar parte, precisamente, del Ballet de Bellas Artes, pero para los propósitos, para las metas que se han fijado resultaban, desgraciadamente, un tanto destructivas ya que se hubiesen visto en la necesidad de desintegrar el Ballet de Cámara. Por esta razón no aceptaron y continuarán sin sueldos pero independientes, unidos y con unos proyectos bastante optimistas.

Veinticinco años después, el 15 de octubre de 1985, en una Charla de Danza con Felipe Segura, Nellie Happee describió la actitud de los bailarines y su adhesión con el grupo:

una vez nos sobró [dinero] extra. Sacamos los gastos y yo dije "hay que dárselo a Sonia Castañeda" [ya que ella era la que gastaba más zapatillas de punta porque bailaba todos los *pas de deux*]. Pero ella respondió: "no, cuando haya para todos entonces sí" [...] Una vez me mandó llamar la señora Mérida —esta fue la segunda vez— y me dijo "Necesitamos varones, pregúntales si quieren entrar a la temporada" [de la Compañía Oficial]. Nosotros no teníamos nada y [ella] les ofrecía dos mil pesos [...] les dije: "muchachos, hay esto" [...] y Carlos López Magallón dijo: "¿Pues no apenas hace tres días nos dijiste que 'juntos con pan y cebolla'? ¿Pues no?, no [...]". En verdad, ellos creían en lo que estaban haciendo [...] Posteriormente, Clara y Madó entraron a la compañía oficial, pues no podíamos competir con los sueldos, escenografías, maestros, coreógrafos [ni con el teatro y la orquesta de Bellas Artes].

Una vez concluida nuestra primera temporada, el maestro Gorostiza le hizo saber a Nellie su deseo de que participáramos en la Temporada Oficial de 1960, y le sugirió que hablara con Ana Mérida. Ella no estuvo de acuerdo en que bailáramos *Huapango* (de Gloria Contreras), pues su compañía tenía programado el de Martha Bracho. En esa misma charla, Nellie continúa:

Además querían que apareciéramos como “de Bellas Artes” y, una vez más, volvimos a decir que no [...] si a nosotros nos costaba nuestro entrenamiento y mantener el grupo y montar las obras, ¿por qué íbamos a decir que Ballet de Cámara era “de Bellas Artes”? Fui a hablar con Ana de Castillo para que nos uniéramos [...] le escribí a Gloria Contreras preguntándole si quería venir a hacer coreografías y diciéndole que necesitábamos un bailarín. Ella organizó una audición en Nueva York; uno de los que se presentaron fue Lawrence Rhodes.⁶

Ese año presentamos funciones en muy diversos lugares: el 11 y 18 de junio en el teatro de la Escuela de Coyoacán; ese mismo mes en la Escuela Superior de Medicina Rural en Chapingo, donde los alumnos nos hicieron los programas de mano; el día 29 en el Teatro del Bosque para la Sociedad de Alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, y el 3 de julio en lo que resultaría una accidentada presentación en Celaya.

Después de seis horas sentados en el piso por la entrada de avenida Hidalgo, en espera del autobús de Bellas Artes que debía llevarnos, llegamos a Celaya con retraso, en medio de un “apagón”. Nos maquillamos a la luz de las velas “por si llegaba la luz”. El público no se movió de sus asientos hasta que, después de hora y media de espera, se decidió posponer la función para el día siguiente. Continúa narrando Nellie en la charla citada, recordando con cariño la actitud de los bailarines:

Además, Lawrence “se metió al espíritu”. Recuerdo a Sonia maquillándose ante un quinqué durante el apagón, diciendo: “si no viene la luz no damos la función” [...] y Lawrence respondió: “¡Sí, la damos porque necesitamos el dinero!” Socorro Bastida estaba con nosotros pero, como Ballet de Cámara no podía pagarle, trabajaba con Amalia Hernández en el Ballet Folclórico y tenía que hacer función a la mañana siguiente. Esa misma noche tomó un autobús, dio su función en Bellas Artes en la mañana del domingo, tomó otro autobús y regresó para presentarse con nosotros en Celaya.

Con todos sus inconvenientes, el viaje a Celaya nos proporcionó grandes satisfacciones y contribuyó a incrementar el prestigio de la compañía, como atestigua la carta enviada por el director del comité organizador del evento a Jesús Durón, coordinador general del Palacio de Bellas Artes:

⁶ Felipe Segura se expresó así sobre Rhodes: “Era una maravilla [...] era una delicia verlo bailar [...] su presencia vino a sacudir a los bailarines”.

Lleven a usted estas líneas nuestro cordial saludo y al mismo tiempo nuestro sincero agradecimiento por su generosa cooperación para presentar en nuestro Auditorium Universitario al Ballet de Cámara, dirigido por la señorita Nelly Happee.

Después de tantas dificultades de última hora, como las que tuvieron ellos para salir el sábado de aquella ciudad, tuvimos nosotros un apagón que nos hizo aplazar el desarrollo del programa. Fue un sábado de contrariedades y tribulaciones.

Pero el domingo fue de júbilo y satisfacciones. Un éxito de arte y de público [...] Aun los que no somos peritos en la materia pudimos convencernos de la calidad artística del conjunto y del valor y facultades de cada uno de sus integrantes.

Se nota en todos ellos un fervor, disciplina y entusiasmo que sólo pueden provenir de una verdadera vocación artística. Pero si como artistas nos convencieron, como personas nos cautivaron; su trato, su amabilidad, su espíritu de comprensión y de colaboración nos hicieron de ellos amigos para siempre.

El comentario mejor de su actuación y actitud se puede resumir en dos palabras: ¡Que vuelvan!

Después de estas experiencias, estábamos listos para nuestra segunda temporada. Nos hacía sentir más seguros la calidad y presencia de Lawrence Rhodes quien, a pesar de venir de Nueva York, se había integrado de tal manera al grupo que parecía uno de sus fundadores.

Ana de Castillo había aceptado hacerse cargo de la administración del grupo y fundó la Sociedad de Amigos del Ballet de Cámara, gracias a la cual pudieron pagarse los pasajes de Lawrence, quien no cobró un centavo por las funciones. Se hospedó en mi pequeño departamento y su alimentación corrió por mi cuenta, apoyado por las despensas que me traía Nellie del supermercado. También se cubrieron los gastos de Gloria Contreras, a quien, además de sus pasajes, debíamos pagarle sus coreografías y, posteriormente, las regalías cada vez que presentáramos sus obras en Bellas Artes.

También pudimos adquirir una grabadora-reproductora de carretes para ensayos y funciones, la cual guardaba en mi casa y llevaba y traía diariamente, hasta que un día la perdí dejándola en un taxi, hecho cuyo recuerdo me enferma hasta la fecha.

En mayo, una triste noticia nos impactó profundamente: Raúl Flores Guerrero, el amigo, el consejero, el apasionado crítico, murió "en la ciudad de Nueva York donde se encontraba becado para escribir un libro sobre escultura contemporánea y preparar los materiales que darían forma a una publica-

ción sobre el desarrollo de la danza moderna mexicana en la década de los años cincuenta".⁷

Cómo me hubiera gustado que conociera nuestro trabajo y escuchar sus opiniones. Afortunadamente, Lin Durán llenó el hueco que dejó Raúl, continuando su labor y convirtiéndose en la única crítica seria que registraría, con inteligencia y conocimiento de causa, los hechos dancísticos por venir.⁸

El grupo había crecido, enriqueciéndose con nuevos elementos, y estábamos conscientes de la responsabilidad que teníamos: nuestra segunda temporada debía ser de mucha mayor calidad en todos sentidos. La entrevista a Nellie que publicó Luis Bruno Ruiz en *Criterio* del 2 de junio, así como el artículo de Luis Fernández de Castro en la segunda edición de *Últimas Noticias* del 22, ilustran ampliamente la posición artística del grupo:

—¿Qué es el Ballet de Cámara?

—Es un grupo de jóvenes valores que trata de presentar las danzas tradicionales con expresión moderna. Intentamos salvar las barreras que los prejuicios han levantado entre la escuela clásica y la moderna. De la primera queremos tomar su sólida base técnica y de la segunda, o sea la moderna, su intensa inquietud creativa.

—¿De los modernos o estilo expresionista, a quién ha invitado?

—A Guillermina Bravo. Ella, como usted sabe, es una de nuestras más destacadas coreógrafas de danza moderna, y colaborará con Ballet de Cámara, montando *Planos*, de Silvestre Revueltas. Esto obedece al criterio no sólo de Ballet de Cámara, sino al que prevalece en el mundo entero, de que la danza clásica y moderna no deben ser antagónicas, por el contrario, la danza debe enriquecerse con las aportaciones positivas de una y otra para alcanzar la expresión que corresponda a nuestro propio acontecer circunstancial.

Por su parte, Luis Fernández de Castro resumió así una entrevista similar:

CONCILIACIÓN DE LOS BALLETS CLÁSICO Y MODERNO. Gracias al empeño que algunos bailarines de prestigio han puesto en el asunto, parece que al fin se realiza una reconciliación entre las dos especialidades más importantes de la danza: el ballet clásico y la danza moderna. Después de varios años de honda rivalidad,

⁷ Véase Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana (1953-1959)*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Investigación y Documentación de las Artes, segunda época), 1990, p. 15.

⁸ Véase Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Investigación y Documentación de las Artes, segunda época), 1990.

en los que cada especialidad constituía un estigma de mal gusto para los adeptos de la otra, los artistas han empezado a comprender que sólo se trata de dos modalidades, dos técnicas distintas de un mismo arte. Nelly Happee, Tulio de la Rosa y Farnesio de Bernal encabezan este movimiento unificador, que esperamos habrá de fructificar en bienes culturales para el país. Guillermina Bravo, la distinguida bailarina y coreógrafa mexicana, está trabajando en la adaptación de la obra *Planas* [sic] de Revueltas, para un grupo de ballet; Guillermina Bravo es una de las más altas representantes de la danza moderna, de ahí la importancia de su adaptación. Por fin quedará destruida la infranqueable barrera espiritual que existía entre la zapatilla y el pie descalzo. ¿Podrá resurgir con ello entre nosotros ese arte que llevó a planos magníficos la inolvidable Gloria Campobello?

El proyecto con Guillermina no cristalizó, lo cual me causó un gran pesar. Hubiera sido una gran realización, para mí en lo personal, que la creadora a quien tanto admiraba y de quien tanto había aprendido hubiese colaborado con nosotros, mientras que para el grupo hubiera resultado muy valioso el reto y la experiencia aleccionadora que significaba someterse a las exigencias de una coreógrafa de su talla. No perdimos la esperanza de lograr su interés en el futuro, pero a la querida "bruja mayor" no le gustaba crear más que para su propio grupo. Por su parte, Raquel Gutiérrez y Farnesio de Bernal aceptaron nuestra propuesta, y el repertorio de Ballet de Cámara se vio enriquecido con sus obras.

En *Excelsior* del 21 de junio se comentó: "La principal cualidad de Ballet de Cámara es el balance de línea de todos sus componentes, el elevado profesionalismo de todos ellos (la compañía ensaya diariamente nueve horas)". En verdad, trabajábamos de las 9 a las 14 horas, pues casi todos continuábamos impartiendo clases por las tardes, y de las 19 a las 21 horas, pero si era necesario y nos prestaban el salón 7, lo hacíamos hasta las 22 o 23 horas.

Si nuestra Declaración de Principios y lo dicho en las entrevistas dan una idea de las metas que nos habíamos fijado, el Reglamento Interno,⁹ las recomendaciones y las orientaciones de la dirección a los bailarines ilustrarán mejor la importancia que le dábamos al rigor disciplinario y al convencimiento sincero, para lograr transmitir al público el amor por la actividad que sometíamos a su consideración:

⁹ Expediente "Ballet de Cámara", Fondo Nellie Happee, archivo del CENIDI-Danza "José Limón", INBA.

INFORMACIÓN GENERAL

1. Se tendrá maestro y pianista seis días a la semana.
2. Todo elemento de Ballet de Cámara pagará por adelantado \$125.00 (ciento veinticinco pesos) al mes, inclusive aquellos que den clases, ya que las clases serán retribuidas por igual. El elemento masculino, cuando tenga trabajo en televisión teatro o cine, pagará a razón de \$15.00 por cada \$300 de lo que gane.
3. Ballet de Cámara no puede comprometerse a pagar las zapatillas de punta.
4. Para las representaciones, ya sean de índole cultural o comercial, se escogerán los elementos que tomen parte de acuerdo con la calidad artística. Ballet de Cámara pretende realizar una labor artística y no benéfica.

REGLAMENTOS

1. A) Los ensayos NO son ejercicios mentales para repasar la secuencia de pasos.
B) Los ensayos son el medio por el cual a base de repetir y repetir un movimiento, éste se mejora, afirma y una vez dominado, se llega a expresar lo que se quiere.
C) La resistencia física que dan los ensayos al repetir un movimiento, no se puede sustituir por otra cosa.
D) La disciplina que se adquiere en los ensayos, además de aquella de la clase, dará una gran parte de la seguridad profesional que la escena requiere.
2. El mismo respeto y consideración que se debe a un maestro, se le debe a un *régisseur* y *régisseur* se considerará a la persona que esté llevando el ensayo.
3. Las mismas reglas que hay para clase se observarán en los ensayos.

TENER LA OPORTUNIDAD DE EXPRESARSE POR EL MEDIO QUE SE ESCOGIÓ ES UN PRIVILEGIO Y NO UN SACRIFICIO.

Luis Bruno Ruiz, en el número 442 del *Boletín de XELA* del 22 de agosto, comentó:

Con verdadero gusto presenciamos los ensayos que realizó el Ballet de Cámara para llevar a efecto la temporada que presentará en el Teatro del Bosque los días 24, 25, 27 y 28 del presente mes de agosto. En muy poco tiempo este grupo mexicano ha llegado a conseguir el aplauso del público en general [...] deben estar satisfechos de sus esfuerzos y privaciones para formar este grupo de artistas [que] ya comience [sic] a significarse, por su buena calidad profesional, en nuestro medio [...] Ha conseguido engrosar sus filas con bailarinas como Rosemary Dunleavy y bailarines de primer orden como Lawrence Rhodes. A este artista no lo contrató el INBA, como por allí un señor mal informado escribió, sino el propio Ballet de Cámara. Por nuestra parte estamos seguros de que esta compañía mexicana tendrá el mejor de los éxitos en su temporada.

Dos días después, en la sección internacional de la revista *Impacto*, se publicaron sendas fotografías ilustrando la reseña del "coctel que fue ofrecido a los elementos del Ballet de Cámara que próximamente se presentará en el Teatro del Bosque".

Con Ana de Castillo cuidando los intereses económicos y con la vigilante exigencia de Nellie, la promoción fue intensa y del mejor gusto. Las funciones estuvieron muy concurridas, y aunque echamos de menos la música viva, las grabaciones que me hizo el gran amigo Antonio Castillo-Ledón tenían una gran calidad profesional, por lo que el éxito de público fue completo y la aceptación de la crítica unánime.

En el material impreso para esa temporada hicimos público nuestro agradecimiento a quienes nos habían apoyado:

Esta temporada pudo realizarse gracias a:

- 1) La colaboración de todos los miembros de Ballet de Cámara quienes ni en estas funciones ni en las anteriores, recibieron remuneración alguna.
- 2) La ayuda de la Sociedad [de] Amigos del Ballet de Cámara, organizada por Ana de Castillo.
- 3) La ayuda de la señora Nancy Lasalle de Nueva York.

La última función de esta segunda temporada tuvo lugar el 31 de agosto, y a partir del 27 empezaron a aparecer notas como las de Martín Galas Jr. en *La Afición*: "Vayan ustedes a aplaudirlos que su labor bien merece el estímulo de todos"; Ángel Estivil en *Atisbos* del 29: "Las personas que integran la Sociedad [de] Amigos del Ballet de Cámara, y que han hecho posible la integración de este notable conjunto de jóvenes con inquietudes y facultades, habrán quedado satisfechas de los resultados palpables y alentadores puestos de manifiesto sobre el

escenario del Teatro del Bosque", y de Luis Bruno Ruiz, quien en *Excelsior* del 2 de octubre se expresó así: "mantienen vivo un gran entusiasmo por hacer surgir un conjunto que responda a las necesidades artísticas del pueblo y creemos que lograrán alcanzar esa meta [...] lentamente pero con paso firme, se convertirá en una compañía mexicana de la que estaremos muy pronto orgullosos", entre otras.

En los primeros días de septiembre se comentó en varios diarios el éxito de Mariano Ramos en la *Danza del venado*, dentro de la temporada del Ballet Folclórico de Amalia Hernández; asimismo, se anunciaron próximos eventos, como la Temporada Oficial de Danza Moderna, con estrenos de Anna Sokolov y la participación del Ballet Nacional como Ballet de Bellas Artes; el Ballet Concierto de México, con la presentación de *El combate* de William Dollar, teniendo como invitados a Fernando Schaffenburg¹⁰ y su esposa Nancy Benson; la Compañía de Danza de José Limón, y el Festival de Danza y Música en Ciudad Victoria, Tamaulipas.

Contrastando con los elogios al Ballet de Cámara, a partir del 29 de septiembre comenzaron a aparecer comentarios negativos sobre la Compañía Oficial y el *Homenaje a Hidalgo* de Anna Sokolov. Los críticos alabaron *El paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo, aunque le reprochaban aparecer como coreógrafa de la Compañía Oficial.

Como de costumbre, Carmen G. de Tapia, desde "El Teatro en Acción" de *El Universal Gráfico* (22 de octubre), nos divierte, hablando así sobre *El paraíso de los ahogados*, el *Homenaje a Hidalgo* de Anna Sokolov y *La boda de Pancha* de Raúl Flores Canelo:

Urge otro concepto del Ballet [...] "La Boda de Pancha" [...] las damas de honor con sombrero [...] ¿Qué tiene que ver semejante tocado entre las indias? [...] Un zafarrancho ranchero en estas condiciones carece de emoción y de toda elevación artística [...] Después de esto pasamos al "Paraíso de los ahogados", si éstos hubieran sabido lo que se les esperaba, no se habrían ahogado [...] Y el "Camino al Paraíso", con sus perros [...] preferimos a Cancerbero [...] ¿Pero hay perros en el Paraíso? Una pesadilla [...] pobres ahogados [...] Por último el "Homenaje a Hidalgo". No es ballet ni por equivocación. Es algo así como una melopeya para escolares de primaria [...] A veces quisiéramos no referirnos a este Ballet, habiendo tanto de qué hablar en otros escenarios ¿pero cómo vamos a pasar por alto este ensayo dado en tal lugar sí, como hemos sostenido siempre, más vale algo aunque sea malo que nada, ya que lo malo puede corregirse y pasar por aceptable y aun excelente?

¹⁰ Bailarín mexicano residente en Estados Unidos, egresado de la Escuela Nacional de Danza de las hermanas Campobello y partenaire de Gloria Campobello en la década de los treinta.



Lawrence Rhodes, Miriam Plummer y Tullio de la Rosa durante un descanso en el salón número 3, 1960.



El Ballet de Cámara: Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa en el pas de deux de *Las sílfidas*. Teatro del Bosque, 1960 (foto: J.L. Arreguin).

El 2 de octubre, en su columna "Temas de Ballet" de *Excelsior*, Luis Bruno Ruiz inició una serie de artículos en los que planteaba varias preguntas, entre ellas: "¿A dónde va el ballet en México?"; elogiaba a Ballet de Cámara y citaba las palabras de Ana de Castillo: "Quisiera que todos los grupos de danza [...] se unieran para formar una buena compañía de ballet mexicano, rompiendo las barreras de las diferencias personales y las interminables intrigas que tanto mal han hecho al desarrollo del arte". El día 5, se preguntaba "¿Por qué Danza Moderna?"; en este artículo cuestionaba el término: "Más bien este estilo debería llamarse genéricamente, como se le nombra en Europa, 'Danza Expresionista' [...] actualmente tratan de desvirtuar la nobleza de las ideas de la Duncan muchos que creen es un 'adelanto artístico' insistir en los primarios impulsos estudiados por Freud". Concluía la serie el día 11 con la siguiente pregunta: "¿Cuándo un buen Ballet en México?"; aquí, Luis Bruno Ruiz reseñaba una función del Ballet Concierto:

Café Concordia, coreografía de Felipe Segura, fue el ballet que nos parece más espontáneo y mejor logrado [...] No negamos que tenemos conjuntos de ballet, que son originarios de academias donde a veces se recibe a personas no capacitadas física ni espiritualmente para la danza. Esto es censurable [...] Danzar bien no es fácil, requiere intensa disciplina por largos años a las personas muy bien dotadas. Ante todo se debe comenzar por la formación de una verdadera escuela de ballet donde resida la disciplina, la cultura y el trabajo constante.

Tendrían que pasar 17 años para que estos buenos deseos se hicieran realidad con la creación de la Escuela Nacional de Danza Clásica en 1977.

El 11 de noviembre, en su columna "Entre Candilejas" de *La Afición*, Martín Galas Jr. se lucía al reseñar una función de la Compañía de José Limón:

Después de asistir al espectáculo del bailarín José Limón, a uno le queda la impresión de haber sido víctima de alucinaciones. Es como despertar de una prolongada pesadilla, donde un grupo de gentes ha hecho todo lo posible por producir las más diabólicas escenas, entre movimientos epilépticos y gestos horripilantes. A eso la gente culta, civilizada, le llama danza moderna. Y arte, que es lo inconcebible [...] Y a eso la gente le aplaude frenética y le grita histéricamente. Nunca vimos cosa tan fea, tan aburrida, tan chocante. La gente se volvió loca, loca, loca. Porque la sala estaba llena de eso, precisamente, de "chicas locas", unas con faldas y otras con pantalones y gruesos "suéteres" tejidos en Toluca. Se veían muy "monas".

El día 13, apareció en *Claridades* una entrevista a José Limón, con peculiares declaraciones:

El ballet clásico está bien podrido [...] París: un cementerio; New York: la capital del mundo; y Moscú, sede de la Reacción. A mí la zapatilla del ballet clásico me da asco [...] cuando veo las cosas que hace el Marqués de Cuevas, me siento enfermo. Eso es un cementerio y toda su danza está bien podrida. Isadora abandonó el ballet clásico para volver los ojos a Grecia y comenzó a bailar con los pies desnudos. Ella traía un viento nuevo y joven; lo cambió todo y nos abrió el camino a los demás [...] el orgullo del cuerpo humano [...] y lo quiero libre, no apretado en una técnica fría de bailarina aprisionada en sus zapatillas rematadas por un taquito de madera [...]

—Entonces ¿no ha de haber técnica?

—Sí, pero invisible.

—¿La técnica invisible significa...?

—Libertad.

—¿Y la técnica visible?

—¡La danza con gusanos! [...] Jamás nos habían ovacionado tanto como en Portugal, en Polonia, en Europa Central. Allí la gente me comprendió perfectamente y fue el nuestro un gran éxito.

—¿Y en París?

—Nos hicieron el vacío, no quisieron reconocernos. Éramos como enemigos.

—¿Les guarda usted rencor?

—No, sólo desprecio lo que hacen.

—Usted ama Nueva York, ¿no?

—Sí, y amo la libertad de la danza que creamos en Nueva York. Cuando estuve la última vez en Europa no bailé en España ni en Italia porque me dijeron que allí no gustaba la danza moderna, pero me fui a pasar unos días a Sevilla [...] El baile flamenco [...] ¡Qué gran deporte!

El 21 de noviembre, en la segunda edición de *Últimas Noticias*, Agustín Sal-món Jr. denunció

Un déficit de 52,000 pesos en el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Actores y bailarines se han quedado sin cobrar su sueldo por esta causa. Ana Mérida los amenazó en repetidas ocasiones y más tarde confesó el déficit. La temporada de danza moderna que se presentó sin éxito artístico, costó al INBA la friolera de ciento veinte mil pesos. Celestino Gorostiza les ofreció diez pesos por función en lugar de lo ofrecido. La primera de dichas compañías de reciente formación [Ballet Folclórico de Bellas Artes] es el espec-

título que más dinero [h]a dejado en las taquillas de Bellas Artes durante el presente año.

En diciembre, los comentarios continuaron siendo desfavorables para la Temporada Oficial. Se reseñaron los éxitos del Ballet de Yugoslavia, de los Conjuntos Folclóricos de la URSS y del Ballet Folclórico de Culturas de Bolivia "con asistencia del presidente y su familia en el teatro Xola". Se comentaron también las funciones en Bellas Artes de la Escuela Nacional de Danza y la Escuela de Ballet de la Ciudad de México, ambas dirigidas por Nellie Campobello, en las cuales se presentó "una parte del ballet '30-30' con decorados de José Clemente Orozco", mencionándose a Eva María Ortiz Saldaña, José Mancilla, Martha Pimentel, Mireya Terán y Graciela Ortega entre las alumnas que "pasaron la prueba". Celestino Gorostiza habló de lo realizado por el INBA en 1960, y anunció las últimas actividades culturales del año: "El Ballet de Amalia Hernández cerrará con su función del próximo domingo las actividades artísticas del INBA".

En *Excelsior* del día 31, Héctor Anaya publicó la segunda parte de una encuesta sobre el "Estado actual de la Danza Moderna". Renunció Raúl Flores Canelo al Ballet de Bellas Artes, "pero he aquí que también hicieron lo mismo Guillermo Arriaga, Farnesio de Bernal, Marcos Paredes, Colombia Moya, Alma Rosa Martínez y tantos más", según declarara Flores Canelo a Lin Durán.¹¹

Para estas fechas, Sonia Castañeda, Carlos López, Madó Noetzel y Clara Carranco, con Jorge Cano y Julio Martínez —del Ballet Concierto de México— se encontraban de gira con el Ballet Nacional de Cuba:

visitamos Moscú, Leningrado y Riga; de Polonia, Varsovia y Kalowice; de Alemania Oriental, Berlín, Dresden, Leipzig, Weimar, Karl Marx. Regresamos a Moscú porque nos íbamos a China [...] imagínate: Pekín, Han-Chow, Cantón, Nankín, Shanghai y Vietnam del Norte [...] fuimos a Checoslovaquia: Praga, Brno, Bratislava [...] después Hungría, Budapest [...] Rumania: Bucarest y al final Bulgaria: Sofía [...] si no hubiera sido por la invasión de Bahía de Cochinos yo creo que hubiéramos seguido [...] llegamos a La Habana y mi mamita estaba espantadísima [...] Entonces nos regresamos a México [...] después de haber bailado en el Bolshoi, en la Ópera de Hungría, en el Teatro del Kremlin.¹²

¹¹ Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit., p. 76. La entrevista se realizó en 1962.

¹² Tulio de la Rosa, "Sonia Castañeda", en *Una vida en la danza*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Cuaderno de Danza, 21), 1989, p. 20.

El Ballet de Cámara entró en receso por la Navidad, y yo decidí descansar "haciendo adobes": acepté la propuesta del coreógrafo cubano Rodney para trabajar en el Señorial de Acapulco durante dos semanas; solamente así podría disfrutar de vacaciones.

6. Debut en el Palacio de Bellas Artes (1961)

Mil novecientos sesenta y uno sería el año decisivo para el Ballet de Cámara. Se integraron al grupo Francesca Wuthenau, Tania Álvarez, Marcos Paredes y Alfredo Cortés. En *Política* del 15 de febrero, Raquel Tibol, en una reseña de la gira que el Ballet Nacional de México realizó a Cuba, habló de la siguiente manera sobre los grupos independientes y sus relaciones con el INBA:

Digo casi independiente porque además de los cuatro sueldos el Ballet Nacional de México cuenta con el auxilio del INBA para vestir y escenografiar algunas coreografías. Auxilio que no es desinteresado, pues el Ballet debe, en cambio, llegado un caso como el de la ridícula, desvertebrada, costosísima y lamentable última temporada de danza moderna, participar sin crédito alguno que lo distinga de la compañía oficial, cuyas debilidades injustificables se pretenden disimular con la injusta supresión de los verdaderos créditos en anuncios y programas. Grupos hubo (el Ballet de Cámara, por ejemplo, cuya esforzada y honesta labor es bien conocida) que por no aceptar la pueril y malévola exigencia monopolista del INBA no pudieron tomar parte en la temporada. No es fagocitando¹³ grupos horas antes de subir el telón como el Ballet de Bellas Artes, que de manera tan descalabrante viene dirigiendo Ana Mérida, conquistará el prestigio de un conjunto con fuertes y diversificados vigos creativos.

Por segunda vez, Ana Mérida nos invitó a participar en la Temporada Oficial; en esta ocasión el INBA aceptó nuestras condiciones y nos contrató para presentarnos como Ballet de Cámara en una serie de actividades, en las que estaban incluidos cinco programas de televisión de "La hora de Bellas Artes"; la Temporada de Ópera Nacional en abril-mayo; la Temporada Popular en los Teatros de la Feria en junio-julio; la Temporada de Ópera Internacional en agosto-septiembre, y la Temporada Oficial del Ballet de Bellas Artes en noviembre.

El calendario para ese año, que no podía ser más intenso, se inició con las intervenciones, dentro de la Temporada de Ópera Nacional, en *La Traviata*,

¹³ De acuerdo con el *Pequeño Larousse Ilustrado*: Fagocito: m. (del gr. *phagein*, comer, y *kutos*, celda). Anat. Célula capaz de absorber y asimilarse las células orgánicas o inorgánicas vecinas.

Las bodas de Figaro, Rigoletto, Los pescadores de perlas y Carlota. El 26 de abril, el estreno de *La Traviata* marcó nuestro debut en el Palacio de Bellas Artes. Nuestra emoción no tenía límites. Yo realicé la coreografía para el baile de las gitanas y los toreadores del tercer acto. Cuidamos hasta el último detalle. El vestuario de las gitanas era viejísimo, pero Nellie se encargó de remozarlo ajustándole aquí, recortándole allá, agregándole dijes a los pañuelos de la cabeza. Margarita Contreras, Francesca Wuthenau, Socorro Bastida, Tania Álvarez, Ruth Noriega y Artemisa Pedroza (las más altas del grupo) se veían guapísimas. Los toreadores fuimos José Villanueva, Armando Medina (ambos invitados especialmente) y yo. Nos sentimos realizados en nuestros camerinos del segundo piso de Bellas Artes. Recuerdo que Plácido Domingo, muy joven, interpretaba el papel de Gastón, con patillas canosas para aparentar la edad que el papel requería.

Al principio no nos sentíamos muy bienvenidos, pero después de los primeros ensayos notamos un cambio: los técnicos del teatro, todos los cantantes (incluyendo los del coro), el maestro Charles Laila (director de escena) y el querido maestro Salvador Ochoa (director de coros), todos nos dieron muestras de simpatía y camaradería. Posteriormente, el maestro Carlos Díaz Dupond me comentaría que en las temporadas anteriores se notaba en los grupos de baile una actitud un poco peyorativa hacia la ópera: llegaban al escenario casi a montar los "bailables" y durante las funciones se veían disparejos, faltos de ensayos.

Los aplausos en nuestra presentación fueron inolvidables: parecía que el público amante de la ópera se había sorprendido, al igual que los artistas y directivos. Las crónicas de ese debut, como todas las que mencionaron nuestras participaciones en la temporada, fueron elocuentes. "El Ballet de las Gitanas y los toreadores, con que Flora agasaja a sus invitados", escribió José Morales Estévez en *Hoy* del 13 de mayo, "alcanzó desusado éxito, como no suele acontecer en temporadas formales. Muy merecidamente se llevaron los aplausos del Acto III".

Para el estreno mundial de *Carlota*, de Luis Sandi, debimos incrementar el número de varones, por lo que invitamos a Raúl Flores Canelo, quien comentaba que con el vestuario que nos dieron parecíamos "niños héroes de Chapultepec". Como corresponde a un estreno mundial, los ensayos fueron interminables para nosotros, por las esperas entre una intervención y otra mientras ensayaban la orquesta y los cantantes; pero gracias al buen humor de Raúl y de Marcos Paredes y a un termo con cognac del bueno, nos parecieron menos tediosos. Cuando Nellie nos vio tan "contentos" preguntó qué estábamos tomando. Raúl, recordando su experiencia en China, respondió: "Chai, Nellie", y yo traduje: "Así se dice té en chino". Nellie, prudente, aunque nada



Andrea de Grandá, Francesca Wurhenau, Socorro Bastida y Tania Alvarez, las gitanas de La Tuvaiuta. Palacio de Bellas Artes, Ópera Nacional, 1961.

convencida, viendo que hasta Lawrence Rhodes, habitualmente tan serio, se veía feliz a pesar de las horas de espera, dijo: "Hmm..., estén listos para que por nosotros no se detenga el ensayo".

Cuando Nellie y yo fuimos a ver los dos "teatros" (uno para teatro y otro para danza) de la Feria del Libro situados en Doctor Lucio y Claudio Bernard, a un lado de la Arena México, no podíamos creerlo: el destinado a la danza era un corralón con un espacio muy pequeño para el escenario, con unas "piernas" negras muy viejas que la brisa movía de un lado a otro, una pared de ladrillo al fondo y dos puertas domésticas a los lados que conducían a los "camerinos". Como de costumbre, no nos amilanamos. Nellie recurrió a Toño López Mancera, director de Producción del INBA, quien nos prestó un ciclorama viejo que, aunque muy desteñido, nos serviría para "vestir" el escenario. Solamente había un problema: tendríamos que lavarlos, pues estaba verdaderamente inmundo. A Nellie se le ocurrió hacerlo en su casa, en la lavadora familiar. Al día siguiente, ni ella ni su mamá soportaban los brazos doloridos por haberse pasado horas exprimiéndolo y colgándolo para secar. Afortunadamente, contamos también con la invaluable ayuda del maestro Nacho Zúñiga, quien, comisionado por Toño como jefe de foro, nos ayudó enormemente construyendo para nosotros un tablero que, aunque improvisado, nos permitió hacer cambios de luces con focos forrados de papel celofán.

Fue en esta temporada cuando la queridísima compositora Rocío Sanz inició su desinteresada colaboración con nosotros como traspunte musical, ordenando los telones y los cambios de luces con partitura en mano; contamos también con una muy breve participación, como *maitresse de ballet*, de Carlota Pereyra, quien se encontraba de paso hacia su ciudad natal, Buenos Aires, después de muchos años como primera bailarina del Ballet de Alicia Alonso.

La Temporada Popular duró casi un mes y en ella, además de nuestro repertorio habitual, estrenamos la coreografía *Los pájaros* de Dennis Carey. El público no nos defraudó, a pesar de las lluvias torrenciales. El local, con techo de asbesto, tenía tantas goteras en el foro y en el "lunetario" que debíamos trapear el escenario antes de cada ballet. Pero los charcos volvían a formarse rápidamente, por lo que no faltaron algunos resbalones: en *Vitalitas*, de Gloria Contreras, Nellie tenía que calcular con exactitud hacia dónde correr para hacer un *split* que llamábamos "el torpedo"; asimismo, se llegaron a ver espectadores con su paraguas abierto dentro del local, aunque permanecían hasta el final de las funciones. Esto fue reseñado en algunas de las crónicas que aparecieron sobre nuestras actuaciones. Lawrence Rhodes decía: "Si me lo cuentan no lo hubiese creído".

La recompensa a nuestros esfuerzos fue inmediata: a pesar de las goteras, el numeroso público asistente nos premiaba con su aplauso en cada pre-



Tulio de la Rosa con Rocio Sanz, 1961.

sentación, y el 11 de junio, en *Excélsior*, José Antonio Alcaraz nos dedicó un extenso artículo titulado “De la síntesis de la danza. Ballet de Cámara”, que nos llenó de orgullo, pues, entre muchas otras cosas, decía:

En México, país de grandes inquietudes (si no de tradiciones) en la danza, no podía dejar de surgir un movimiento [...] que conjuntara la audacia, el poder de vitalidad y proyección de lo moderno y la acrisolada pureza, la experiencia y solidez conceptual de lo clásico [...] Como su nombre lo indica Ballet de Cámara tiende a lo depurado, a la economía, parquedad y sencillez en el método, discreción en elementos expresivos y barruntos de maestría en lo técnico [...] El regreso a las posibilidades puras de la danza, considerada como tal y no como artificio y boato, son algunos de los rasgos más importantes que hemos observado en las diversas actuaciones de Ballet de Cámara. La importancia que este movimiento encarna lo hace merecer nuestro respeto, apoyo y admiración.

El trabajo era muy intenso, pues durante las funciones con un programa ensayábamos el siguiente, además de la imprescindible clase matutina, la impartición de clases vespertinas y los ensayos para la inminente Temporada de Ópera Internacional.

En los créditos de los primeros programas apareció un Consejo Directivo integrado por Nellie, Ana de Castillo y yo, pero en los del último, como no estaba de acuerdo en suspender algunas funciones, por muy justificado que fuera el cansancio, pedí se suprimiera mi nombre como directivo. Como en toda relación humana, también entre nosotros surgían diferencias, pero la meta común que todos compartíamos era más fuerte que éstas. Pasada la tormenta, volví a aparecer en los créditos, al principio como *régisseur* y, más adelante, como parte de la dirección.

Terminada la Temporada Popular, tomamos parte en una función con el Ballet Nacional de México en el Domingo Popular de la Cultura del 18 de junio y, después de presentarnos en el teatro de la Academia de Ballet de Coyoacán, el 22 del mismo mes participamos, conjuntamente con el Ballet Contemporáneo y el Ballet Nacional de México, en una función de homenaje a la bailarina Áurea Turner. Al mismo tiempo, nos preparábamos para la Temporada de Ópera Internacional en el Palacio de Bellas Artes.

Solamente participaríamos en cuatro óperas, *Boris Godunov* fue la primera el día 8 de agosto, y entre los montajes en el salón y los ensayos para seis funciones en el Palacio de Bellas Artes y tres en el Auditorio Nacional, el mes se pasó rápidamente.

Las anécdotas son muchas. Para el baile de gitanas de *La Traviata*, Nellie logró que se hicieran trajes nuevos, mismos que causaron sensación por sus



Ensayo de *La Traviata*: Nellie Happée, Mirna Villanueva, Ángeles Álvarez y, al fondo a la derecha, Ruth Noriega. Palacio de Bellas Artes, Ópera Internacional, 1961.

faldas hechas con paliacates rojos, blusas blancas, pañuelos en la cabeza y medallitas doradas que colgaban sobre la frente. En esta ocasión, las gitanas fueron las más pequeñas, así que Nellie, Sonia, Mirna Villanueva, Ángeles Álvarez, Andrea de Granda y Ana María Garza, con sus panderetas, le dieron mucha vida al cuadro.

Para la "Pastoral" de *Andrea Chénier*, Nellie rechazó los trajes usuales y decidió utilizar los tutús románticos de *Las sílfides*. Toño López Mancera les añadió una tela floreada, abullonada a ambos lados de las caderas. Con sus pelucas blancas y los cayados adornados con guirnaldas, las bailarinas parecían figuras de porcelana. Los trajes fueron muy elogiados en las crónicas, ya que Ruth Noriega, Francesca Wuthenau, Margarita Contreras y Artemisa Pedrosa se veían estupendas.

Nuestra última intervención tuvo lugar el 5 de septiembre, en *Carmen*, con coreografía de Nellie asesorada por Martha Forte. Nos habían parecido pocas las seis funciones en el Palacio de Bellas Artes, pero pensábamos en lo poco que faltaba para nuestra presentación en la Temporada Oficial de Danza.

El 10 de septiembre actuamos en el XVII Domingo Popular de la Cultura en el Auditorio Nacional, alternando con el dúo García Renart. Bailamos *Las sílfides*, con Sonia en el preludio y en el *pas de deux* conmigo; Nellie en la mazurka y Mirna en el vals; el *pas de deux* del tercer acto de *La bella durmiente* con Socorro y Marcos, y *Huapango* con Ruth, Margarita, Francesca y Marcos. Rocío Sanz se encargó de la dirección escénica.

El 25 nos presentamos en el histórico Teatro de la República en Querétaro, y el 10 de octubre en Ciudad Sahagún, Hidalgo, para enseguida concentrarnos en la preparación de la Temporada Oficial que comenzaría el 7 de noviembre.

Por fin, en una temporada exclusivamente de danza, apareceríamos como grupo en el Palacio de Bellas Artes. Aunque en los folletos se anunciaba la "Temporada 1961 del Ballet de Bellas Artes" (Compañía Oficial), aparecimos en las carteleras con los créditos que habíamos exigido y, en algunos casos, se nos mencionaba como "grupo invitado". En el programa de lujo de la Compañía Oficial, con fotos de todos los ballets y bailarines —incluidos los alumnos de la Academia de la Danza Mexicana que colaboraban—, se insertó una separata en forma de tríptico con nuestros créditos y fotos. El texto indicaba: "El INBA presenta al Ballet de Cámara en la Temporada Oficial del Ballet de Bellas Artes". El reto era muy grande, pues la Compañía Oficial tendría coreógrafos invitados de la talla de José Limón y Anna Sokolov, con numerosos estrenos en México y varios estrenos mundiales. De nuestro repertorio escogimos solamente cuatro obras: *Huapango* y *Vitalitas*, de Gloria Contreras, y de

Nellie, *Variaciones* y el estreno de *Adagio* —al cual posteriormente Nellie rebautizaría como *Trio*—, con música del célebre *Adagio* de Tommaso Albinoni, una espléndida coreografía de Nellie y la presencia de Lawrence Rhodes quien, estábamos seguros, no tendría rival.

Se armaron tres programas en conjunto con la Compañía Oficial. En el primero solamente interveníamos con *Trio*, en el segundo con *Variaciones* y *Huapango*, y en el tercero únicamente con *Vitalitas*. El éxito fue grandioso; las crónicas, más elocuentes que cualquier comentario personal, fueron resumidas así por Margarita Tortajada:

La crítica se volcó hacia el Ballet de Cámara, que en forma unánime fue considerado lo mejor de la temporada, además de que recibió mayor aceptación del público. Luis Bruno Ruiz dijo que en la temporada de danza moderna el caso fue insólito: "Lo más aplaudido, lo que resultó más del agrado del público, fue un número de danza clásica [...] ¿Es indicativo de los gustos del público? No lo sabemos. Si así fuera, resultaría injusto, incongruente, con el propósito artístico de los dirigentes de la danza moderna, haber reforzado el espectáculo con la presencia del Ballet de Cámara, conjunto clásico..."

"Hans Sachs" dijo que la danza moderna que alguna vez por su organización y sus elementos tuvo aceptación por parte del público, ahora está en estado desastroso, desde hace una década, sin contar con buenos bailarines, coreógrafos, maestros ni promotores. En esta temporada el fracaso se ha recrudecido, lo único bueno fue Ballet de Cámara. "Debe emprenderse nuevamente una revisión que afecte a todos los factores del espectáculo y tomar las medidas conducentes para restaurar su antiguo esplendor", de lo contrario lo mejor es dedicarse al ballet clásico. No hay público por el fracaso de la danza moderna. El hecho de programar al Ballet de Cámara en esta temporada fue atinado, "para el aspecto netamente estético" y un error porque provocó la comparación con el BBA [Ballet de Bellas Artes]. El Ballet de Cámara realiza una labor meritoria, "tanto en el aspecto coreográfico como en la disciplina de trabajo que consideramos ejemplar, traducándose en la homogeneidad del conjunto [...] Naturalmente, se trata de un conjunto privado y un esfuerzo personal ajeno a las situaciones burocráticas que nuevamente parecen ser perjudiciales para el arte."¹⁴

Las críticas fueron adversas en general para el Ballet de Bellas Artes, a pesar de la presencia y las obras de José Limón y Anna Sokolov, quienes apenas se

¹⁴ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Investigación y Documentación de las Artes, segunda época), 1995, pp. 455-456.

salvaron de la mordacidad y de la decisión de atacar al INBA por haber formado un solo grupo. También se criticó la primera ausencia del Ballet Nacional de México en una Temporada Oficial. Nuestra presencia dentro de la temporada no ayudó para nada a la danza oficial, pues siendo nosotros de extracción "clásica", la comparación fue inevitable y nuevamente aparecieron las propuestas para la formación de una compañía de ballet clásico.

Mucho se había escrito y discutido sobre los resultados de la temporada. Las entrevistas a diferentes miembros de Ballet de Cámara, la polémica sobre las obras de la Compañía Oficial que sostuvieron Antonio Luna Arroyo, Helena Jordán y Jorge Martínez Lizardi, e incluso los artículos y entrevistas de Lin Durán, pesaron, según mi opinión, en los criterios oficiales para comenzar a planear las estrategias que se adoptarían posteriormente.

Lin Durán escribió una serie de artículos en los que elogiaba al Ballet de Cámara y las obras de Sokolov y Limón; reseñaba la historia del ballet moderno con las innovaciones que desde la primera década del siglo hicieron Fokine y Nijinsky (el bailarín clásico por excelencia) al lenguaje académico de la danza escénica, y pronosticaba la fusión del ballet clásico y la danza moderna. Este último artículo se publicó en *Política* del 15 de febrero de 1962:

Los puntos de contacto entre el ballet y la danza se amplian continuamente, y llegará el día en que no pueda hacerse una separación de escuelas. La integración, las influencias recíprocas y el hecho de que todo bailarín contemporáneo se adiestra muscularmente en las dos técnicas, traerán inevitablemente una fusión dentro de la cual sólo habrá obras buenas y obras malas, ya no los extremos de aridez y lujo vacío que caracterizaban los peores momentos de cada tendencia.

La Temporada Oficial había terminado el 19 de noviembre. Por esas fechas recibimos una invitación para presentarnos en el Festival del Teatro de las Naciones en París, pero Celestino Gorostiza, en *Diario de la Tarde*, declaró:

nada tenemos como nuestro Ballet Folclórico, por eso nos quedamos [...] cada año el Teatro de las Naciones nos invita [...] el año pasado mandamos al Ballet Folclórico (el cual ocupó un lugar sobresaliente) [...] nos sugirieron que fuera el Ballet de Cámara, de Nellie Happee, un pequeño ballet de seis personas [...] es bueno y es meritorio lo que hacen, pero no creo yo que tenga la categoría para ir a competir mundialmente con otros teatros.

Nuestras últimas actividades de 1961, dentro del convenio con el INBA, fueron dos participaciones en "La hora de Bellas Artes", que aparecía por el

Canal 4 de televisión. En aquella época, cuando aún no existía el videotape, se grababan los programas en kinescopio, un sistema que no permitía ediciones posteriores por lo que, si se interrumpía la secuencia, debía comenzarse todo desde el principio. Uno de esos programas lo abría el Ballet de Cámara con *Las sílfides*, y seguía la pianista Angélica Morales quien, en vez de comenzar a tocar, se quejó de una luz que no le gustaba. Se detuvo la grabación y tuvimos que recomenzar. En esta ocasión, la señora Morales se quejó del ángulo de la cámara, y por tercera vez bailamos *Las sílfides* con un gran esfuerzo, pues el piso duro del estudio no ayudaba mucho. Afortunadamente, esta vez nadie se quejó. En algún lugar debe estar ese kinescopio, con la evidencia de nuestro cansancio por haber bailado *Las sílfides* tres veces seguidas.

Para fin de año, Sonia y yo fuimos invitados por la maestra Socorro Cerón, pionera de la danza clásica en Yucatán. Durante el mes de diciembre estuvimos trabajando con sus alumnos, impartiendo clases y realizando montajes que, con gran éxito, presentamos en el teatro del STIC de esa ciudad.

7. Bailar en la televisión para subsistir (1962)

Los éxitos alcanzados por el Ballet de Cámara en 1961 tendrían una larga secuela. En la revista *Mujeres* del 10 de enero, y más tarde en la del 10 de febrero, Isabel Farfán Cano reseñó el premio con el que, en el rubro de ballet, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música distinguió "a Nellie y su Ballet de Cámara", quedando posteriormente establecido que se le había otorgado "por su coreografía *Trio*", estrenada en el Palacio de Bellas Artes durante la Temporada Oficial 1961.

Sin embargo, nuestros éxitos no propiciaron una renovación del convenio con el INBA. Únicamente se nos contrató por seis funciones para participar en tres óperas (*Aída*, *Adrienne Lecouvreur* y *Los pescadores de perlas*) durante la Temporada de Ópera Nacional, del 17 de abril al 5 de julio, mientras que para la Temporada Internacional se contrató al Ballet Concierto de México. También se invitó al Ballet de Cámara a participar en el Primer Festival de Danza Mexicana que, con el concurso de varias compañías, se llevaría a cabo en el Teatro del Bosque del 8 de mayo al 1° de julio. Se hacía necesario buscar otras opciones para evitar que nuestros bailarines, especialmente los varones, que en general no contaban con la aprobación de sus familias, se desbandaran si no les asegurábamos una mínima remuneración.

Afortunadamente, el maestro de actuación Dimitrios Sarrás, quien fungía como director artístico del cantante César Costa, ídolo juvenil del momento, me propuso hacerme cargo de la coreografía de "TV Musical Ossart", que con

el título de "El show de César Costa" se iniciaría próximamente. Yo acepté con la condición de poder elegir la música y el vestuario. No hubo inconveniente. La música que escogí fueron grabaciones de los más grandes intérpretes del jazz, al que siempre fui muy aficionado. En un principio, el vestuario era el mismo (con excepción de las zapatillas de punta) que se utilizaba en las clases de ballet, con el cual yo pretendía que se nos identificara. Posteriormente, bajo la influencia de la célebre cinta *Amor sin barreras* (*West Side Story*) de Jerome Robbins, lo alterné con *jeans*, playeras y zapatos tenis. La aceptación de los espectadores y televidentes fue sorprendente, y durante 32 semanas nos presentamos, como Ballet de Tulio de la Rosa, en el Estudio 1 de Televicentro, bailando en vivo para un público joven que cada jueves amenazaba con asaltar a su ídolo para, según estaba de moda, arrancarle algún pedacito de su vestimenta. Esporádicamente actuamos también en "La hora de Orange Crush" que conducía Raúl Ástor. Fue una experiencia magnífica para el grupo y para mí como coreógrafo. El trabajo se duplicó, pues el montaje semanal lo hacíamos por las noches, después de nuestras actividades diurnas normales. Tal como tantos otros bailarines "no oficiales" hacían en el Ballet Folclórico de México, en la televisión, en el cine y en los cabarets, gracias a esta actividad comercial pudimos dedicarle el tiempo necesario a la preparación de dos programas diferentes para el Primer Festival de Danza Mexicana.

Nuestra actuación en la Temporada de Ópera Nacional fue, nuevamente, memorable. Mi coreografía para *Aída*, con Socorro Bastida encabezando a las "Sacerdotisas", Nellie Happee a los "Pequeños esclavos moros" y en la "Celebración" Sonia Castañeda y Freddy Romero —bailarín del Ballet Nacional de México a quien invitamos— gustó muchísimo, a pesar de que el vestuario se caía a pedazos (a Tania Álvarez se le desprendió el sostén "egipcio" en una función y salió de escena bañada en llanto).

La coreografía de *Adrienne Lecouvreur* le correspondió a Nellie, quien logró una muy hermosa escenificación del juicio de Paris y la manzana de la discordia, mientras que en *Los pescadores de perlas* se lució Farnesio de Bernal, con una coreografía muy sugerente que de nuevo nos colocó en la alta estima del público, de los directivos y de los cantantes.

Nuevos elementos se habían incorporado a la compañía: Maya Ramos, Ana María Garza, Francisco Martínez y Aurelio García, alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, y Alfredo Cortés, formado en Mérida con Socorro Cerón, además de Maritza Córdova, Amalia Betancourt y Marcela Isunza, quienes provenían de otras escuelas o grupos. Marcos Paredes, después de renunciar al Ballet de Bellas Artes, era miembro regular del grupo, y nuevamente contamos con la inapreciable participación de Lawrence Rhodes. Algunas obras tradicionales como *Las sílfides* y el segundo acto de *El lago de los*



El Ballet de Cámara en televisión: Tania Álvarez, Carola Montiel, Ruth Noriega, Maya Ramos y Tulio de la Rosa. Televiscentro, 1962.

cisnes ganaron en calidad y en cantidad: habían quedado atrás las "suites para tres o cinco bailarines". El espíritu de cooperativa seguía en alto. Los papeles se compartían haciendo dobles elencos y la propia Nellie aceptaba aparecer en papeles secundarios, como el *Pas de Quatre* de los pequeños cisnes.

Dentro del Primer Festival de Danza Mexicana participamos al lado del Ballet de Bellas Artes y de los ballets Nacional y Popular; nuestro repertorio estuvo integrado por *Trío* y *Variaciones* de Nellie, *Huapango* y *Vitalitas* de Gloria Contreras, la reposición de *Un cuento* de Farnesio de Bernal y algunas obras tradicionales, como el *pas de deux* de *El cascanueces*, el *Grand Pas de Quatre*, el segundo acto de *El lago de los cisnes* y *Las sílfides*.

La primera función del segundo programa que presentamos el 19 de junio, a beneficio del Instituto Mexicano de Rehabilitación, se anunció ampliamente en *Novedades* del 18 y 19 de junio como Gran Función de Gala del Ballet de Cámara, y se reseñó en varios diarios un día después de la presentación. En general, las crónicas sobre nuestras actuaciones no pudieron ser más favorables.

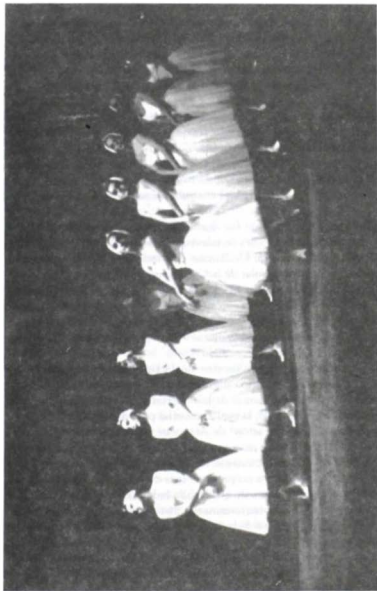
Nuestras presentaciones en el Primer Festival de Danza Mexicana fueron trece en total; los comentarios y elogios de la crítica han sido ampliamente registrados por Lin Durán y Margarita Tortajada en sus obras citadas. A pesar de no haber estrenado ninguna obra, nuevamente se nos situaba en un lugar preponderante dentro de la danza nacional, por lo que el compromiso para el futuro nos parecía tremendo.

Desde el inicio del Festival, Lin Durán, en *Siempre!* del 10 de mayo, había escrito:

Como la reunión de varios grupos en una sola temporada implica una competencia entre ellos, nuestro pronóstico es que logrará mayor éxito el Ballet de Cámara por su alto nivel técnico y porque los ballets tradicionales *Sílfides*, *Cascanueces*, *Lago de los cisnes* son todavía los preferidos de un público que difícilmente acepta convertirse en espectador dinámico e imaginativo, como requiere la danza más avanzada de México.

En la misma revista del 7 de junio, Lin Durán, en un primer "Balance del Festival de Danza Mexicana", se expresó así sobre nuestra compañía:

es importante consignar el éxito extraordinario que obtuvo el Ballet de Cámara en su primera programación, correspondiente a la cuarta semana de presentaciones [...] Las obras del repertorio tradicional —*Pas de Quatre* y *El lago de los cisnes*— cumplieron sabiamente sus funciones primordiales: lucir a los bailarines y deleitar con gracia convencional y deliciosa, tan cercana, en última instancia, a la ingenuidad sofisticada de algunas obras de vanguardia. Los ballets



El lago de los cisnes, segundo acto: Mirna Villanueva, Angeles Alvarez, Maya Ramos, Nellie Happee, Amalia Betancourt, Ana Maria Garza, Margarita Contreras. Teatro del Bosque, 1962 (foto: J.L. Arreguin).

contemporáneos —*Variaciones* y *Trio* de Nellie Happee; *Huapango* de Gloria Contreras— mostraron las posibilidades de una técnica moderna, conquista de un siglo saturado de rupturas y principios que parten casi siempre de la nada [...] Nellie Happee se conserva en una actitud más clásica. A juzgar por sus dos primeras obras, *Variaciones* y *Trio*, su interés reside en profundizar en los valores intrínsecos de la técnica tradicional. Su búsqueda permanece dentro del equilibrio, la simetría, la armonía y la pureza, pero con la intención de ir a la médula de estas características y hablarnos, a través de ellas, de conflictos adecuados a la intención formal. Nellie se desembaraça de cualquier romanticismo, o de cualquier barroquismo, aunque, también, de todo verdadero desgarramiento. De los bailarines habría que escribir largas y entusiasmadas cuartillas. Lawrence Rhodes, Sonia Castañeda, Tulio de la Rosa, Francesca Wuthenau, Margarita Contreras, Ruth Noriega, Marcos Paredes, todos, absolutamente todos, merecen gratitud ilimitada por su fructífero esfuerzo.

Durante julio y agosto el trabajo fue muy intenso, pues además de las clases diarias y los programas semanales en televisión, Gloria Contreras nos montó su obra *Eioua*, con música de Guillaume de Machaut. El 2 de septiembre actuamos en el Domingo Popular de la Cultura en un programa compartido con el pianista Emilio Osta, y ese mismo mes fuimos invitados para presentarnos en Torreón con motivo de “la coronación de SGM Hortensia I, Reina de la XVI Feria del Algodón”. Nellie montó un *Homenaje* con la *Suite Holbein* de Grieg (al que bautizamos como “Suite al vapor” por la premura de su montaje) y yo armé una *Suite de la ópera Aida*.

La coronación se celebró en un cine local y tuvimos que remontar todo, pues la mayor parte del escenario estaría ocupada por el trono con la reina y toda su corte de princesas y damas de honor. Había una pasarela larguísima por donde desfilaría la “corte”, la cual aproveché para distribuir a los bailarines en la danza de la “Celebración” de *Aida*, que era la más numerosa y movida. En el ensayo todo corrió más o menos, pero en la función algo sucedió con el voltaje y nuestras grabaciones se reprodujeron casi a la mitad de su velocidad normal. La experiencia no pudo ser más desagradable, pero afortunadamente todos se dieron cuenta de que la falla había sido de las instalaciones y no nuestra, y los organizadores terminaron disculpándose. En el autobús de regreso, Nellie lloraba desconsolada “por el tamaño ridículo que hicimos”.

En octubre “nos sacamos la espina”: invitados por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, presentamos “Tres recitales de danza” en el Teatro Ocampo y una “Conferencia y recital” en el Teatro Universitario José Rubén Romero de Morelia. La semana que pasamos en esa hermosa ciudad sería siempre recordada como la experiencia más memorable, pues

además de que fuimos tratados maravillosamente por el entonces rector doctor Eli de Gortari, el éxito de público cada noche fue total.

Sin embargo, también allí sucedieron “imprevistos”: para lograr una iluminación más o menos pasable (utilizando mi experiencia de las giras con el Ballet Nacional de México), forré los focos que existían entonces en el Teatro Ocampo con papel celofán de diferentes colores; en una de las funciones empezaron a quemarse y, aunque no se generaron llamas, el humo provocó gran expectación. En otra de las funciones, la cinta de *Vitalitas* se rompió y tuvimos que bajar el telón; gracias a lo aprendido en Audio Servicio S.A. con Antonio Castillo-Ledón y su ayudante Victor, pude empatarla con cinta adhesiva y así pudimos también “empatar” la presentación. Gajes del oficio, cosas que pasan “hasta en las mejores familias”.

También en octubre, dos amigos entrañables, Enrique Wolff y Julio Romero, decidieron arriesgarse como empresarios y nos organizaron, con el Club de Leones de Acapulco, dos funciones en el Cine Playa Hornos de esa ciudad. La primera función fue a las 22:30 horas en el horario de la última película, ya que hubiera resultado incosteable el alquiler del local, y la segunda fue una matiné al día siguiente, a las 10:30 horas, en la que se bailó por primera vez *Eioua* de Gloria Contreras. Esta vez el éxito fue exclusivamente artístico: debut y despedida de nuestros amigos como empresarios y promotores de la danza en el hermoso puerto.

El 15 de noviembre se inició “una breve Temporada Oficial de Danza Moderna” en el Palacio de Bellas Artes con el Ballet de Bellas Artes (Compañía Oficial), teniendo como “grupo huésped” al Ballet Nacional de México. Ahora ya no tiene caso consignar los resultados.¹⁵ Personalmente pienso que en todas las opiniones, incluyendo aquellas en las que se alaban algunas obras, se siente un intento partidista por defender más a los grupos o individuos y muy poco a la danza moderna. Salvo contadas excepciones, lo peyorativo está presente cuando se trata de opinar sobre los no favoritos. Si colocáramos en una balanza, por una parte, las opiniones de quienes defienden a la danza clásica, los que reconocen su importancia como punto de partida para la formación de bailarines o quienes pronostican que en el futuro sólo habrá una sola danza teatral y, por la otra, aquellas crónicas que, por partidistas, se pierden en los recovecos de la eterna pugna que caracterizó a la danza moderna, sin defenderla con argumentos sólidos, no tendría por qué sorprendernos el rumbo que tomaron los criterios oficiales.

¹⁵ Remito al lector, una vez más, a las obras de Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, op. cit., y Margarita Tortajada, *Danza y poder*, op. cit.

Satisfechos por los éxitos del Ballet de Cámara, Sonia Castañeda y yo aceptamos la invitación de la maestra Rosa Lee Clynes para participar en un festival que presentaría con su Ballet de Cámara de Tampico en esa ciudad. Sonia y yo bailaríamos el *pas de deux* de *El cascanueces* y teníamos programado estrenar el *Dúo*, que Nellie nos había montado con música de Grieg. En el ensayo me lastimé la espalda, y debí suprimir las levantadas en *El cascanueces*, que afortunadamente son pocas. Sin embargo, no había manera de cambiar el *Dúo*. Por suerte, Francisco Martínez nos había acompañado para ayudarnos en la parte técnica y, como era costumbre en el Ballet de Cámara, él ya lo había ensayado. Así fue como estrenó con Sonia, en Tampico, ese hermoso dueto de Nellie.

La maestra Clynes era una fanática del jazz y nos había visto en los programas de televisión. En el festival presentó con sus alumnas varias coreografías suyas, todas con esa música.

En algún momento, me preguntó si me interesaría hacer todo un programa con jazz en vivo; naturalmente le dije que me encantaría, pero que sería cuestión de planearlo muy bien. Nunca me imaginé la seriedad que daría a mi aceptación.

8. El Ballet Jazz: debut y despedida (1963)

En 1963 se integró al grupo Carola Montiel, valioso elemento con una sólida trayectoria profesional. El INBA nos contrató para una sola ópera, *Lakmé*, que se presentó el 26 de marzo y el 25 de abril dentro de la Temporada de Ópera Nacional. La coreografía, bastante extensa, la compartiríamos Nellie y yo, pero un ataque agudo de apendicitis y la correspondiente intervención quirúrgica me impidieron estar en los ensayos generales y las funciones, por lo que Nellie se quedó sola con el paquete. Posteriormente, la Fundación Morales Estévez nos contrató para la Temporada de la Asociación Musical Daniel A. C., en la que intervenimos en *La Traviata* y *Aida*, con nuevo vestuario diseñado por Toño López Mancera; nuevamente tuvimos gran éxito de público y crítica. Fue un semestre de gran actividad, pues los programas de televisión continuaron hasta junio.

A fines de ese mes, me sorprendió la presencia de Rosa Lee Clynes, quien, abandonando todo en Tampico, llegaba con todo un plan de trabajo para iniciar el montaje del programa de jazz. Ya había hablado con Tino Contreras, el jazzista que, como baterista, era en ese momento la máxima estrella en México. Rosa Lee me habló de las composiciones originales de Tino, en especial de una sobre el tema de *Orfeo*, y me propuso un libreto que ella había elaborado. Fui varias veces a escuchar a Tino y su Quinteto en el bar Rigus, frente al Parque Hundido en Insurgentes Sur. Tino y yo congeniamos en seguida y co-

menzamos a trabajar; Rosa Lee aceptó las modificaciones que propuse a su libreto y se dedicó a promover la idea. Un día, más pronto de lo que yo hubiera deseado, se presentó diciéndonos que debíamos preparar una demostración lo antes posible, pues el director del INBA estaba muy interesado en el proyecto. Yo me aterrè... lo tomaba o lo dejaba. Hablé con los bailarines; su entusiasta respuesta fue inmediata y comenzamos a trabajar a destajo.

Un día, Nellie nos reunió y nos informó que el INBA crearía, con el Ballet Concierto de México, una gran Compañía de Ballet Clásico. Le habían propuesto formar parte de la Comisión Artística y la habían comisionado para ir a Nueva York a contratar a un maestro y director artístico. Se abrirían audiciones para todos los bailarines interesados, y ella pensaba que ésta era la gran oportunidad de que cristalizaran nuestros sueños: contar con maestros de planta, coreógrafos, escenografías, vestuarios, ¡zapatillas de punta! El grupo no se interesó y yo me opuse rotundamente a que el Ballet de Cámara dejara de ser independiente, pues no confiaba en la duración del proyecto.

Nellie se marchó a Nueva York y nosotros continuamos trabajando intensamente con las grabaciones que me hizo Tino.

Trabajábamos todo el día; los bailarines llevaban su "itacate". En más de una ocasión les pedí que salieran a tomar el sol mientras yo me quedaba en el salón, componiendo algún fragmento en el que estaba atorado. La presencia de Tino con su Quinteto en el salón 7 de la Academia de la Danza Mexicana constituyó una gran motivación para todos nosotros. Por fin estuvimos listos para mostrar el trabajo; faltaban muchos ensayos, pero el entusiasmo del grupo era grandioso. Regresó Nellie; el maestro Gorostiza y el querido Toño López Mancera con su equipo vinieron a vernos. Todos pusimos lo mejor; el Quinteto tocó maravillosamente y la aceptación fue absoluta: ¡debutaríamos el lunes 12 de agosto en el Palacio de Bellas Artes!, presentando tres funciones los siguientes lunes. Rosa Lee se ocupó de la promoción; yo, aparte de acordar con Toño lo referente a la escenografía, vestuario e iluminación, pude concentrarme en la coreografía.

Sin embargo, no concebía que nos presentáramos sin un trabajo de Nellie, quien, aunque inmersa en la planeación de las audiciones para la nueva compañía, se dejó convencer y montó el dúo *Imaginación* con música de Tino. Fueron muchas las veces que Tino y su Quinteto vinieron al salón 7 para ensayar con nosotros; todos estábamos motivadísimos y el equipo de trabajo era formidable.

Por fin llegaron los ensayos en el escenario. La escenografía de *Orfeo en los tambores* era una estructura de tubos muy pesada; ponerla en el foro y desmontarla era muy complicado y no bastaba con el equipo de tramoya. Antagónicos por tradición, como en cualquier teatro del mundo, cada equipo del Palacio de Bellas Artes se ocupaba exclusivamente de lo suyo, pero yo contaba con el aprecio que siempre habían demostrado al trabajo realizado

por el Ballet de Cámara y no dudé en pedirles su ayuda. Todos los trabajadores, incluidos los de intendencia, colaboraron; cada vez que debíamos mover la estructura se reunían todos sin escatimar esfuerzos.

Para los últimos ensayos técnicos yo dejaba ir a los bailarines y me quedaba hasta la madrugada con Toño, su equipo y Juan González Amador, quien sería nuestro traspunte.

Finalmente, llegó el día del estreno. Esa noche, ya maquillado, me asomé por el cristal de la puerta del foro que da a la platea para ver al público. Aún no se daba la primera llamada. Mi incredulidad no pudo ser mayor, las rodillas se me doblaban, no sé si de terror o de emoción: el teatro estaba repleto, todos los boletos se habían vendido. Había sillas adicionales en los pasillos laterales, y las escaleras del segundo y tercer pisos estaban ocupadas por espectadores. No quise ver más; decidí callar para no poner nerviosos a los demás.

La función comenzó y los aplausos y los bravos se sucedieron con cada número. En el intermedio tropecé con Rosa Lee en un pasillo. Nos abrazamos sin pronunciar palabra. Pero faltaba la prueba de fuego: la primera parte del programa, la *Suite en jazz*, estaba estructurada con grandes éxitos de Tino, temas conocidos como *El hombre del brazo de oro*, *Mack the Knife*, etcétera, y se alternaban, muy ágilmente, las piezas bailadas con los solos del Quinteto, mientras que la segunda parte (*Orfeo en los tambores*) era un ballet completo cuya duración era de media hora y el Quinteto se escuchaba pero no se mostraba sino hasta el final. ¿Cuál sería la reacción de un público que en su mayoría había asistido atraído por Tino y sus músicos? Su respuesta fue asombrosa: eufórica. Una vez más, el triunfo coronaba los esfuerzos del Ballet de Cámara.

Durante las siguientes tres semanas las audiciones para la nueva compañía se llevaron a cabo en el Teatro del Bosque. El jurado estaba integrado por Nellie Happee, Felipe Segura y Lucero Enriquez. La inquietud entre nosotros era muy grande: si decidíamos continuar como Ballet de Cámara, no podríamos competir con la nueva compañía. Nellie volvió a insistir con argumentos muy válidos: dentro de la compañía podríamos lograr, además del nivel técnico, el ambiente propicio; pero fuera de ella, ¿qué futuro nos esperaba? Antes de la última función de Ballet-Jazz tomé la decisión pensando: "que por mí no quede", y anuncié que audicionaría como bailarín. Todo el grupo hizo lo mismo y fuimos aceptados.

En la última función de Ballet-Jazz o Jazz-Ballet se agotaron también las localidades; en ella estuvo presente Enrique Martínez, *maitre de ballet* del American Ballet Theatre y ahora director artístico de la nueva compañía cuyo nombre sería Ballet Clásico de México. Esa noche recibí el reconocimiento que más he apreciado en mi vida: todo el equipo técnico de Bellas Artes (tramoyistas, electricistas y utileros) me invitó a quedarme después de la función. Me sentaron en primera fila, levantaron el telón y, al calor de las "cu-



Orfeo en los tambores: Farnesio de Bernal, Sonia Castañeda, Tulio de la Rosa, Maya Ramos, Tania Álvarez, Mirna Villanueva y Ana María Garza. Palacio de Bellas Artes, 1963 (foto: Camargo).

bas" y con Juanito al piano, bailaron para mi clásico, folclor, moderno y jazz hasta las cuatro de la madrugada.

Muy pronto surgieron otras propuestas: Palabra-Jazz, Jazz- Revue, etcétera. Del Ballet-Jazz, además de las crónicas, quedó como recuerdo una serie de fotografías que tomó desde su cabina el señor Camargo, encargado del sonido en Bellas Artes.¹⁶

El maestro Gorostiza me propuso continuar presentando funciones semanales como Ballet de Cámara y preparar otro programa. Incluso me sugirió el título para un "nuevo ballet-jazz" con personajes y temas del cine mudo. Yo me negué argumentando que no quería convertirme en coreógrafo de jazz, y que si había decidido pertenecer al Ballet Clásico de México, dedicaría mi mejor esfuerzo a esa agrupación.

Se hicieron cocteles para celebrar el éxito del Ballet-Jazz y para presentar a la prensa al Ballet Clásico de México, todos coordinados por Rosa Lee Clynes, a quien el INBA había encomendado la promoción de la nueva compañía.

Las fotografías son elocuentes, parecía que los viejos antagonismos habían desaparecido. Por primera vez convivíamos bailarines del Ballet Concierto de México y del Ballet de Cámara en un ambiente de camaradería y optimismo. El tiempo diría la última palabra.



Jorge Cano y Laura Urdapilleta del Ballet Concierto. Tulio de la Rosa y Sonia Castañeda del Ballet de Cámara. Enrique Martínez, director artístico del Ballet Clásico de México, 1963.

¹⁶ Dichas fotografías se encuentran en la Fototeca del CENIDI-Danza "José Limón".

Hemerografía, bibliografía y fuentes (1956-1963)

Hemerografía

Abc	Mujeres
Afición, La	Nacional, El
Aquí	Novedades
Atisbos	Ovaciones
Boletín de XELA	Política
Cine Mundial	Popular, El
Claridades	Prensa, La
Criterio	Prensa Gráfica, La
Cuadernos de Bellas Artes	Redondel, El
Diario de la Nación	Revista de Revistas
Diario de la Tarde	Revista de Revistas de América
Esto	Siempre!
Excelsior	Sol de San Luis, El (S.L.P.)
Hoy	Últimas Noticias, primera y segunda ediciones
Impacto	Universal, El
Istmo	Universal Gráfico, El
"Magazine" del Hogar	Vida Universitaria (Monterrey, N.L.)
"Magazine" de Novedades	Zócalo

Bibliografía

- AA.VV., 50 años del Palacio de Bellas Artes, México, INBA, 1992.
De la Rosa, Tulio, "Sonia Castañeda", en *Una vida en la danza*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Cuaderno de Danza, 21), 1989.

- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Investigación y Documentación de las Artes, segunda época), 1990.
- Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana (1953-1959)*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Investigación y Documentación de las Artes, segunda época), 1990.
- Memoria de Labores INBA, 1954-1958*, México, INBA, 1958.
- Tortajada, Margarita, *Danza y poder*, México, INBA, CENIDI-Danza "José Limón" (Investigación y Documentación de las Artes, segunda época), 1995.

Fuentes

- Expediente "Ballet de Cámara", Fondo Nellie Happee, archivo del CENIDI-Danza "José Limón", INBA.
- Fondo Nellie Happee, archivo del CENIDI-Danza "José Limón", INBA.
- Fondo Sonia Castañeda, archivo del CENIDI-Danza "José Limón", INBA.
- Fondo Tulio de la Rosa, archivo del CENIDI-Danza "José Limón", INBA.
- Segura, Felipe, *Charlas de danza*, grabaciones en archivo del CENIDI-Danza "José Limón", INBA.

Índice onomástico

- Acosta, Tell, 26
Agüeria, Aurora, 32
Aguilar, Ivette, 26, 58
Albinoni, Tommaso, 95
Alcaraz, José Antonio, 69, 71, 92
Alexandrov, Grigori, 25
Algaroff, Youry, 55
Alonso, Alicia, 34, 90
Alonso, Luis, 32
Álvarez, Ángeles, 94
Álvarez, Tania, 87-88, 98
Álvarez Acosta, Miguel, 24, 26-27, 33,
43, 51-52, 66
Amorena, Consuelo, 65
Anaya, Héctor, 86
Araiza, Francisco, 20, 27, 32, 65
Araiza, Miguel, 24, 35, 42, 45
Arechavala, Raymunda, 26
Arias Bernal, 27
Arriaga, Eunice, 32
Arriaga, Graciela, 42
Arriaga, Guillermo, 19, 24-25, 38, 42-
43, 45, 86
Ashton, Frederick, 38
Ástor, Raúl, 98
Balanchine, George, 73
Balmori, Santos, 20, 30, 46
Baqueiro Foster, Gerónimo, 39, 61
Barber, Samuel, 30, 40
Barcelata, Francisco, 66
Barrios, Artemisa, 65
Basich de Canessi, Zita, 21n, 52
Bastida, Socorro, 26, 58, 65, 70, 75,
88, 94, 98
Bellis, Victor, 38
Benavides, Ramón, 35, 42
Benavides, Susana, 55
Benson, Nancy, 81
Beristáin, Evelia, 24-25, 42, 45
Bernal, Farnesio de, 21n, 27, 30, 34,
39-40, 46-47, 53-54, 65, 70, 78, 86,
98, 100
Betancourt, Amalia, 98
Binnquist, Lucero, 23-24, 35, 42
Bovt, Violette, 65
Boyce, William, 53
Bracho, Martha, 23
Bracho, Rosa, 35
Brahms, Johannes, 71
Bravo, Guillermina, 19-21, 23, 35,
41-43, 77-78, 81
Bravo Prieto, Ramón, 45

- Briansky, Oleg, 24-25, 27
 Brun, André, 38
 Burgos, Jesús, 26
- Calderón, Alhor, 36
 Camargo, señor, 108
 Campobello, Gloria, 78, 81n
 Campobello, Nellie, 81n, 86
 Cano, Jorge, 26, 33, 56, 86
 Cantón, Wilberto, 63
 Carballido, Emilio, 34, 45, 69
 Cardona, Hugo, 25, 32, 55n
 Cardús, Ana, 26, 33, 55
 Carey, Dennis, 90
 Carranco, Clara, 39, 47, 54, 62, 65,
 70, 74, 86
 Carrillo, Beatriz, 20, 27, 32, 65
 Castañeda, Ana Maria de, 30
 Castañeda, Sonia, 21, 26-27, 30, 34,
 36, 39-40, 46, 58, 66, 70, 74-75,
 86, 94, 97-98, 102, 104
 Castillo, Dolores, 65
 Castillo-Ledón, Amalia de, 55
 Castillo-Ledón, Antonio, 80, 103
 Castillo Negrete, Manuel del, 42
 Castro, Federico, 46
 Castro, Rosa, 42n, 62
 Castro, Valentina, 46, 62
 Cerón, Socorro, 97-98
 Cerrito, Fanny, 66
 Chaikovski, Piotr I., 40
 Charrat, Janine, 66
 Chauviré, Yvette, 36, 55, 61
 Chávez, Carlos, 42
 Chou En Lai, 33
 Christensen, Lew, 43
 "Clarita", 55-56, 66, 73
 Clynes, Rosa Lee, 104, 106, 108
 Contreras, Gloria, 55, 75-76, 90, 102-
 103
 Contreras, Margarita, 39, 47, 54-55,
 70, 88, 94, 102
 Contreras, Tino, 34, 104-105
 Córdova, Maritza, 98
 Cortés, Alfredo, 87, 98
 Cosio, Raul, 46
 Costa, César, 97-98
 Craske, Margaret, 46, 53
- Dambré, Nelsy, 33, 46, 69
 Dardo, Alfonso, 26
 Dasha, 66
 Davis, Betty, 39
 Debussy, Claude, 36
 De la Rosa, Tulio, 23, 26, 39-40, 68,
 70, 78, 86n, 98, 102
 Díaz, Miguel, 66
 Díaz Dupond, Carlos, 88
 Dolin, Anton, 66
 Dollar, William, 81
 Domingo, Plácido, 88
 Dudinskaya, Natalia, 62
 Dueñas, Daniel, 20, 26, 33-34
 Duncan, Isadora, 84-85
 Dunleavy, Rosemary, 80
 Durán, Lin, 77, 86, 96, 100, 103n
 Durón, Jesús, 75
- Eglevsky, André, 61, 64
 Ellis, Victoria, 32, 38
 Enríquez, Lucero, 106
 Escobedo, Francisco, 27, 30, 36, 40,
 54, 66, 70
 Esperón, Graciela, 42, 58, 70
 Esperón, Manuel, 68
 Espinosa de los Monteros, señor, 32
 Estivil, Ángel, 80
 Evina, madame, 38

- Fandiño, Luis, 30, 35, 46
 Farfán Cano, Isabel, 97
 Fealy, John, 21, 35, 43
 Fernández de Castro, Luis, 77
 Flores, Beatriz, 46
 Flores, Cora, 26
 Flores Canelo, Raúl, 47, 81, 86, 88
 Flores Guerrero, Raúl, 24, 42n, 45,
 52, 61, 76-77
 Flores Sánchez, Horacio, 24-25, 33,
 62
 Fokine, Michel, 38, 55, 96
 Fonteyn, Margot, 35
 Forte, Martha, 94
 Franca, Celia, 38
 Francis, Xavier, 20, 33, 35, 43, 57
 Freud, Sigmund, 84
- Galas Jr., Martin, 24, 30, 80, 84
 Galindo, Blas, 20, 55
 Gamboa, Emily, 23
 Gaona, Carlos, 42, 62
 Garcia, Aurelio, 98
 Garcia Cano, Antonio, 32
 García Renart, dúo, 94
 Garfias, Beatriz, 35
 Garza, Ana María, 94, 98
 Genkel, Bodyl, 20, 35
 Giovannetti, Aldo, 61
 Gluck, Christoph W. von, 46
 Gómez, Esperanza, 46
 Gómez, Pilar, 38
 González, Esteban, 26
 González, Ricardo, 35
 González Amador, Juan, 66, 106
 González Ponce, Lautaro, 64
 Gordon, Margarita, 42
 Gorostiza, Celestino, 55, 58, 74, 85-
 86, 96, 105, 108
 Gortari, Eli de, 103
- Grahn, Lucile, 66
 Granda, Andrea de, 94
 Grey, Beryl, 24-25, 27
 Grieg, Edvard, 102, 104
 Grisi, Carlotta, 66
 Gsovsky, Tatiana, 55
 Gsovsky, Victor, 55
 Guerra, Joaquin, 62
 Guido, Luis, 66
 Gutiérrez, Raquel, 23, 30, 78
 Gutiérrez Heras, Joaquin, 30
- "Hans Sachs", 54, 95
 Happee, Nellie, 34, 36, 39-40, 46-47,
 54-56, 62, 64, 66, 68-69, 74-78, 80,
 88, 90, 92, 94, 96-98, 100, 102,
 104-106
 Hayden, Melissa, 61, 64
 Henestrosa, Andrés, 64
 Henza, Daniel, 66
 Hernández, Amalia, 65-66, 73, 75,
 81, 86
 Herrera, Armida, 26, 65
 Hiram, Manuel, 30, 46
- Idzikowsky, Stanislas, 38
 Iglesias, Roberto, 20, 71
 Isunza, Marcela, 98
- Jordán, Helena, 20, 27, 30, 34, 39-
 40, 45-47, 65, 96
 Juárez, Salvador, 23, 26
- Keys Arenas, Guillermo, 19-21, 23,
 38, 71
 Kitain, hermanos, 68
 Kuzmin, Eugenio, 65
- Labastida, Jaime, 36
 Laila, Charles, 88

- Lango, Martha, 26
 La Rue, Chelo, 23
 Lasalle, Nancy, 80
 Lavallo, Josefina, 24, 33, 42, 45, 53,
 56, 59, 64, 69, 73
 Lemus, Martín, 26
 León, Javier de, 61
 Lester, Keith, 66
 Lifar, Serge, 36
 Limón, José, 81, 84-85, 94-96
 López, Angélica, 26
 López, Lila, 32
 López González, Rafael, 73
 López Magallón, Carlos, 39, 47, 62,
 65, 74, 86
 López Mancera, Antonio, 90, 94,
 104-106
 López Mateos, Adolfo, 51
 López Tarso, Ignacio, 35
 Lozano, Carlota, 39
 Lozano, Silvia, 65
 "Lumière", 23-24
 Luna Arroyo, Antonio, 64, 96
- Machaca, Leticia, 35
 Machaut, Guillaume de, 102
 Madrigal, Guillermo, 35, 42, 65
 Mancilla, José, 86
 Marenko, Roseyra, 24-25, 65
 Martínez, Alma Rosa, 42, 45, 65, 86
 Martínez, Enrique, 106
 Martínez, Francisco, 98, 104
 Martínez, Julio, 26, 86
 Martínez Lizardi, Jorge, 96
 Mata, José, 35
 Medina, Armando, 88
 Méndez, Sonia, 35
 Mendoza, María Luisa, 59
 Mérida, Ana, 19-21, 24-25, 35, 38,
 41, 56-58, 61-64, 73-74, 85, 87
- Messerer, Assaf, 65
 Minkus, Ludwig, 26, 39
 Moncayo, Pablo, 46, 55
 Montiel, Carola, 104
 Montoya, Magda, 19-20, 32, 35, 41,
 43, 59
 Morales, Angélica, 97
 Morales Estévez, José, 88
 Moreno, Yolanda, 35
 Moya, Colombia, 86
- Nadal, Roxana, 26
 Navarro, Beatriz, 35
 Navarro, Eloisa, 23
 Neymet, Mónica de, 23, 25
 Nijinsky, Vaslav, 53, 57, 96
 Noel, Margarita, 65
 Noetzel, Madó, 39, 47, 53-54, 62, 65,
 70, 74, 86
 Noriega, Elena, 21, 38, 41
 Noriega, Ruth, 35, 70, 88, 94, 102
 Novelo, Miguel, 26
 Novelo, Paloma, 26
- Ochoa, Salvador, 88
 O'Farrill, Jaime, 42n
 Offenbach, Jacobo, 30, 39
 Olmedo, Carlos, 66
 Olvera, Carmen, 23
 O'Reilly, Martha, 23
 Orozco, José Clemente, 86
 Ortega, Carlos M., 21
 Ortega, Graciela, 86
 Ortiz, Ramón, 25, 36, 38, 41-42, 45,
 52-53, 57, 62
 Ortiz Saldaña, Eva María, 86
 Osta, Emilio, 102
 Oukhtomsky, Vladimir, 38

- Paniagua, Nieves, 62
 Paredes, Marcos, 32, 38, 70, 86-88,
 94, 98, 102
 Pedroza, Artemisa, 70, 88, 94
 Pellicer, Pilar, 25
 Peñalosa, Guillermina, 36
 Pereyra, Carlota, 90
 Perrot, Jules, 38, 66
 Pichardo, Isabel, 26
 Pimentel, Martha, 86
 Pineda, Alicia, 26
 Poniatowska, Elena, 43
 Preobrajenska, Olga, 38
 Prince, Lázaro, 26
 Puente, Óscar, 24, 33
 Pugni, Cesare, 38
- Rachmaninov, Sergei, 65
 Ramirez, Sylvia, 26
 Ramos, Mariano, 81
 Ramos, Maya, 98
 Ravel, Maurice, 71
 Reinholm, Gert, 55
 Revueltas, Silvestre, 46
 Rey, Federico, 38
 Reyes, Rodolfo, 35
 Reyna, Rosa, 38, 41, 57
 Rhodes, Lawrence, 75-76, 80, 90, 95,
 98, 102
 Robbins, Jerome, 98
 "Roberto el Diablo", 25
 Rodney, 87
 Rodríguez; Yolanda, 26
 Rojas, Leopoldo, 26
 Rojo, Ina, 26
 Romero, Freddy, 23, 98
 Romero, Hugo, 45, 65
 Romero, Julio, 103
 Rose, Mary, 23
- Ruiz, Luis Bruno, 24, 69, 77, 79, 81,
 84, 95
- Sagaón, Rocio, 23, 61
 Sakmari, John, 23
 Salas, Ángel, 59
 Salmón Jr., Agustín, 58, 85
 Sánchez, Francisco, 65-66
 Sánchez Arriola, Luis, 23, 32, 63, 65
 Sanromán, Marko, 66
 Santoscoy, María Teresa, 59
 Sanz, Rocio, 90, 94
 Sapietsa, Julio, 32
 Sarrás, Dimitrios, 97
 Schaffenburg, Fernando, 81
 "Schubert, El", 57
 Schumann, Robert, 30, 39
 Segura, Felipe, 20, 26, 41, 43, 54,
 65, 69, 74-75n, 84, 106
 Seixas, Tomás, 70
 Serrano, Lupe, 24
 Shestakova, Nina, 42
 Shirali, Shannkar M., 38
 Silva, Ricardo, 35
 Skeaping, Mary, 36, 53
 Sokolov, Anna, 81, 94-96
 Soler, Padre, 46, 65
 Sombert, Claire, 55
 Somes, Michael, 35
 Sordez, Berta, 65
 Soto, María Elena, 65
 Stanbough, Guy, 58
 Stravinski, Igor, 57
 Sustaeta, Elena, 42, 47, 66, 70
- Taglioni, Marie, 66
 Taibo, Paco Ignacio, 61
 Tapia, Carmen G. de, 42n, 55n-56,
 65-66, 73, 81

Taras, John, 36
Tarriba, Óscar, 55
Terán, Mireya, 86
Tibol, Raquel, 23, 33, 38, 41-42n, 87
Toledo, Juan, 61
Torreblanca, Marcelo, 21, 34, 43
Torres Bodet, Jaime, 68
Tortajada, Margarita, 95, 100, 103n
Toumanova, Tamara, 27, 38
Tudor, Anthony, 38, 46, 53, 73
Turner, Aurea, 45, 62, 92

Unger, Serge, 20, 54, 69
Urdapilleta, Laura, 26, 33, 41, 56-57
Urgell, Teresa, 46

Valle, Carolina del, 58, 66, 70
Valle Franco, Carmen, 35
Vázquez, Eleonora, 65

Velázquez, Débora, 45
Vila, Vicente, 23-24, 35
Villanueva, José, 88
Villanueva, Mirna, 70, 94
Wagner, Richard, 56
Waldeen, 66
Wolff, Enrique, 103
Wuthenau, Francesca, 87-88, 94, 102

Youskevitch, Igor, 34

Zapata, Laura, 23-24, 42, 45
Zárate, Cecilia, 23
Zarina, Xenia, 32, 38
Zavattini, Cesare, 42
Zúñiga, Nacho, 90
Zybine, Tatiana, 39

Índice de obras

Ballets

Aguas primaverales, 65

Alborada del gracioso, La, 71

Ángeles inmóviles, Los, 46, 65

Bella durmiente, La, 27, 54, 94

Boda, La, 20

Boda de Pancha, La, 81

Bodas de Aurora, Las, 70-71

Café Concordia, 84

Carmen, 55

Carnaval, El, 38

Cascanueces, El, 36, 38, 40, 70, 100,
104

Cisne negro, El, 21, 26, 56

Combate, El, 81

Consagración de la primavera, La, 57

Coppélia, 26, 32, 38, 55, 71

Corrido del sol, 42

Cuadro de estampas mexicanas, 34

Cuento, Un, 30, 46-47, 70-71, 100

Danza de Puck, 36

Demagogo, El, 21

Deportista, El, 30, 46

Don Quijote, 26-27, 39-40

Dúo, 30, 104

Etioua, 103

Elegías oscuras, 38

Fuego muerto, 26, 56

Gallos, Los, 46

Giselle, 26, 33, 38, 70

Grand Pas Classique, 38

Grand Pas de Quatre (Pas de Quatre),
66, 71, 100

Hada de azúcar, El, 36, 40

Homenaje, 102

Homenaje a Hidalgo, 81

Huapango (Gloria Contreras), 55, 70-
71, 74, 94-95, 100, 102

Huapango (Martha Bracho), 74

Imaginación, 105

Introducción, 46

Jardín de lilas, 38

Juegos, 57

- Lago de los cisnes, *El*, 26, 38, 98, 100
- Manda, *La*, 25, 27
- Mascarada, 26
- Mercado, *El*, 55
- Muerte del cisne, *La*, 26, 32
- Nubes y fiestas, 26
- Offenbach en los bajos fondos, 38
- Orfeo en los tambores, 104-106
- Pájaro azul (*pas de deux*), *El*, 26
- Pájaros, *Los*, 90
- Paraíso de los ahogados, *El*, 81
- Pas de trois (*El lago de los cisnes*), 36, 39-40, 54, 68
- Planos, 77-78
- Première de gala, 38
- Quinteto, 47, 53
- Rendez-vous, *Le*, 38
- Romeo y Julieta, 26, 30, 33, 40, 46
- Siesta de un fauno, *La*, 57
- Sílfides, *Las*, 21, 26-27, 36, 38, 54, 68, 70-71, 94, 97-98, 100
- Sones y jarabes, 21
- Sonetos, 46
- Suite en jazz, 106
- Suite española, 20
- Tierra, 41
- Tonantzintla, 21
- Tragedia en Calabria, 26
- Trio, 95, 97, 100, 102
- Trio de amor, 30
- Vals canalla/Vals gigoló, 30, 46
- Variaciones, 71, 95, 100, 102
- Variaciones románticas, 26
- Vitálitas, 90, 94-95, 100, 103
- Zapata, 34
- ## Óperas
- Adrienne Lecouvreur, 97-98
- Aida, 97-98, 102, 104
- Andrea Chénier, 94
- Bodas de Figaro, *Las*, 88
- Boris Godunov, 92
- Carlota, 88
- Carmen, 94
- Lakmé, 104
- Pescadores de perlas, *Los*, 88, 97-98
- Rigoletto, 88
- Traviata, *La*, 87-88, 92, 104

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de julio de 2000,
en los talleres de Litoarte, S.A. de C.V.,
San Andrés Atoto 21-A, Col. Industrial Atoto,
Naucalpan, CP 53519, Estado de México,
con un tiraje de 2 000 ejemplares

Tipografía y formación: Alógrafo
Fuente: Goudy Old Style 11/13

Cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

EL BALLET de Cámara

Y SUS ANTECEDENTES
(1957-1963)

Tulio de la Rosa

EL GRUPO INDEPENDIENTE BALLET DE CÁMARA NACIÓ EN UN CONTEXTO en el que la danza clásica carecía del apoyo del Estado. De ahí que surgiera como un esfuerzo ejemplar y sobre todo reivindicador de la danza en México, la cual mostraba entonces las primeras señales de un rompimiento con el nacionalismo. Han pasado más de treinta años, y sin embargo los fragmentos periodísticos recopilados por Tulio de la Rosa, junto con sus comentarios, traen al presente una experiencia de vida que el lector asimila con entusiasmo y enorme interés. Sirva este testimonio para motivar a bailarines, maestros, coreógrafos e investigadores en la exploración de temas que, a partir del análisis comparativo de las fuentes existentes, permitan visualizar de manera integral el desarrollo de los acontecimientos que constituyen la estructura de la historia de la danza en México.

Tulio de la Rosa, venezolano que se integra al movimiento de la danza mexicana desde 1956, ha sido bailarín, coreógrafo, maestro, director-fundador y asesor académico de escuelas, grupos y compañías. Desde 1984 es investigador del CENIDI-Danza "José Limón". Sinodal, presidente de jurados y ponente en eventos nacionales e internacionales, es autor de diversos artículos publicados en revistas especializadas, de una *Propuesta a nivel nacional para la enseñanza de la danza clásica* (INBA, CENIDI-Danza, 1994), y de una *Guía didáctico-metodológica para la enseñanza no formal de la danza* (inédita).



9 789701 847121

▲ CONACULTA