



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita, *et. al. Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veintidós. Una vida dedicada a la danza.* CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. México, D.F.: 1990.

ISBN 968-29-2605-X.

Palabras clave (descriptores temáticos): maestros de la danza, bailarines mexicanos, homenajes, dance teachers, mexican dancers, honorings.

**Una vida
dedicada
a la danza**



cuadernos 22

CENIDI-DANZA
José Limón

Primera edición
D.R. © 1990 INBA/Centro
Nacional de Investigación,
Documentación e Información
de la Danza José Limón
(CENIDI-DANZA)
Campos Elíseos No. 480
Ciudad de México

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

ISBN 968-29-2605-X

Quinto Homenaje

Hemos logrado nuestro propósito, éste es nuestro quinto homenaje “Una vida en la danza”. Deseábamos fervientemente que la gente de este mundo tuviera un reconocimiento, y hemos homenajeado a personalidades de los géneros de danza: la clásica, la contemporánea, la folklórica y hasta la de la revista, todos igualmente valiosas. Los homenajes no sólo han sido para las estrellas que brillaron en el foro, sino para todos los que han aportado algo, aun escondidos en un salón de clase.

Mucho nos hubiera gustado poder homenajear a todas esas hermosas gentes que por no haberse instaurado este evento o porque aún no les correspondía, se fueron: Nelsy Dambre, Gloria Campobello, Serge Unger, Estrella Morales, Gilberto Martínez del Campo, Carmen Galé, Grisha Navibach, Alma Rosa Martínez, José Silva, Rosa Bracho, Tell Acosta, Tomás Seixas, Xenia Zarina, Sergio Franco, Eva Beltri, Francisco Domínguez, Roberto Iglesias, Hilda Vilalta, Rosalío Ortega, Miguel Araiza, Ana B. de Cardús, Julián de Meriche, Rafael Díaz, Lettie Carroll, Hipólito Zybin, Ernesto Agüeros, Tamara Garina, Moll Potakovich, Adela, Linda y Amelia Costa, Gabriel Houbard, Hugo Romero, Eva Zapfe, Carmen Castro, Cynthia Couttolenc, Micaela Pérez Carballo, Carletto Tibon, Edmundo Mendoza y Alexander von Swame.

Felipe Segura

Presentación

Es casi una perogrullada y sin embargo hay que decirlo: la danza es un trabajo colectivo, no es una actividad abstracta, sino que se cumple cotidianamente en el salón de clases, en los ensayos, en los foros, en las carreras para llegar a tiempo, en las horas empleadas para conseguir pagos, en las utilizadas para obtener fondos.

La danza existe porque cientos —¿o ya miles?— de personas se empeñan cotidianamente en hacerla posible. Es impensable sin colaboración mutua y sin la asunción personal de una responsabilidad que nos compromete con los otros hacedores del oficio. Pero mucho de este esfuerzo, de esta solidaridad, pasa desapercibida. El encanto del foro vela el trabajo diario. ¿Qué sabe el espectador común de la cantidad de energía social y personal que implica una función?, ¿qué sabe de la imbricación de la vida personal y el trabajo artístico? Lo supone, lo idealiza, —los medios masivos de comunicación le proporcionan elementos para admirar-compadecer a los bailarines, pero no para saberlo.

La imagen convencional del bailarín puede ser la de una individualidad frívola o la de su contraparte, el asceta del arte, pero siempre es alguien situado más allá de la esfera cotidiana, alguien a quien es difícil pensar, como si estuviera solo en el espacio incontaminado de lo “estético”, limpio de tribulaciones diarias. Pero para valorar con justicia los esfuerzos de los bailarines es necesario ponerse en contacto con su cotidianidad.

La labor dancística no ocurre en el aire, las tensiones sociales, las diversas demandas que nos hacen el poder, la familia o las instituciones afectan, claro está, a los bailarines. Por eso, en la perspectiva de hacer una historia de nuestra danza

es indispensable escuchar a sus protagonistas, saber cómo efectivamente las mencionadas determinaciones les han afectado. Por eso también, entre otras cosas, publicamos este cuaderno. Pero además porque es de justicia dar un reconocimiento a quienes han hecho posible que nuestra danza adquiriera cada vez mayor peso social. Homenaje personalizado para recuperar las vicisitudes de las vidas diarias, y para no hacernos cómplices de aquellos que consideran la trascendencia como cualidad exclusiva de los grandes nombres y no de todos los que han contribuido a la práctica de la danza mexicana.

Quizá la concepción de historia que subyace en estas semblanzas esté demasiado ceñida a lo biográfico, pero no hay que olvidar que este cuaderno no pretende dar una visión global del proceso de nuestra danza, sino que reúne homenajes, busca reconocer la participación de individuos en la historia de nuestro gremio. No se trata de una aproximación generalizadora, pero la consideramos válida y, sobre todo, necesaria.

Con todo, pueden ubicarse en las semblanzas una serie de problemas importantes de considerar para una mejor comprensión de la danza de nuestro país. Pueden mencionarse, por ejemplo, el de la concepción religiosa de la danza (la idea de vocación, de "ser llamado a", la noción del bailarín como sacerdote, la enseñanza como misión) la transformación laica de esta concepción en una suerte de mesianismo cultural, la relación entre gozo y sufrimiento en el ejercicio dancístico, las repercusiones que las demandas sociales hechas a la mujeres tienen en las bailarinas (las tensiones, por ejemplo, entre vida familiar y vida artística), la idea de trascendencia dancística (cuestión que responde, entre otras cosas, a las preguntas de para quién se baila o por qué se baila), las luchas para desarrollar la danza en provincia, las tensiones psicológicas que enfrentan los bailarines.

Y si estos temas son diversos, también lo son las maneras de afrontarlos. Las semblanzas son además una muestra de las diferentes concepciones a través de las cuales se registran los hechos dancísticos. La forma —la semblanza— puede ser la misma, pero las concepciones que las sustentan son diversas, aunque no necesariamente encontradas. Invitamos entonces al lector a que escuche esa diversidad, esa riqueza, que es muestra de un movimiento dancístico vivo, no definido de una vez y para siempre, y ante el cual el lector y la lectora tienen también algo que decir.

Una vida dedicada a la danza

Lila López
Guillermo Arriaga
Beatriz Carrillo
Ana Castillo
Martha Castro
Valentina Castro
Carlos Gaona
Helena Jordán

Salvador Juárez
Martín Lagos
Fedor Lensky
Xavier de León
Rodolfo Paz
Áurea Vargas
María Velasco Ortiz
Yol-Itzma

Reconocimientos

Santos Balmori
Blas Galindo
Dina Torregrosa
Salvador Vázquez Araujo

Lila López. Danza de lucha y esperanza

Margarita Tortajada Quiroz



El acercamiento a Lila López es una fascinante experiencia. Primero, ver las cosas que la rodean, que están llenas de ella misma: cactus exóticos, artesanías de todo el país, bellos cuadros de sus amigos los pintores. Todo está lleno de luz y color a su alrededor. Y conocerla a ella, siempre con sus bellos vestidos mexicanos, oír su voz, disfrutar de sus recuerdos, compartir sus luchas y esperanzas.

La bailarina

Lila nació en una familia muy especial. Su madre, una artista, y su padre un revolucionario zapatista. Su madre, Ma. del Carmen Patiño Izquierdo, escribía poemas, tocaba el piano y le hubiera gustado ser actriz, pero “le tocó una época en que no la dejaron ser”, no tuvo oportunidad de lograrlo. Su madre comprendía la vocación de Lila por la danza y la llevaba al teatro frecuentemente. Lila recuerda que una vez durante una función de ballet “al ver mi madre a esas bailarinas tan bellas, blancas blancas y con el maquillaje más blancas se veían, entonces volteo, me ve y me dice ‘¿De verdad quieres ser bailarina?, pero mira nada más...’ Y claro, imagínate, yo morena, morena, un coconito mexicano. Ella decía ‘Cómo es posible estar viendo estas preciosas bailarinas, rusas, guieras, divinas, y ver a este coconito negro?’”¹

Su padre, Rafael López Ocampo, era ingeniero agrónomo y había luchado en el movimiento revolucionario con las fuerzas de Zapata y fue a través de él y de su biblioteca que se reconoció a sí misma como mexicana y aprendió a amar los símbolos que su padre amaba. Esto más tarde se vería expresado en su trabajo coreográfico.

El apoyo que tuvo de sus padres para dedicarse a la danza le permitió a Lila tomar clases particulares de ballet y, a la edad de 9 años, a participar dentro del grupo infantil del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) que dirigía Magda Montoya. La influencia de Magda, a quien considera su primera maestra, va a ser muy importante para Lila y durante quince años se vincula estrechamente con ella.

Después del ballet infantil del SME, en 1950 Magda Montoya funda y dirige el Ballet de la Universidad y Lila ingresa a él, teniendo como compañeras a Aurora Agüeria, Argentina Morales, Colombia Moya, Eunice Arriaga, Alma Rosa Martínez, Miguel Araiza y Lucero Binquist, entre otros.

Con esta compañía realiza varias giras al interior del país, además de las funciones en la ciudad de México en varios foros y las temporadas anuales en el Palacio de Bellas Artes.

El repertorio que Lila bailó en el Ballet de la Universidad era: *Pájaros tristes*, *Contradanzas*, *Concierto número 3*, *El nahual herido*, *Suite clásica*, *Imágenes*, *Cinco murales*, *Saludo*, *Concierto quinto*, *Corrido*, *Judith* y *Danza de la alegría*, todas coreografías de Magda Montoya.

Lila también participó con el grupo de Sergio Franco e hizo una gira a Nueva York cuando tenía 17 años. En Nueva York dieron funciones en el Museo de Arte Moderno; Lila asiste a clases en la escuela de Martha Graham y con el japonés Yeichi Nimura en el Ballet Arts Studio del Carnegie Hall.

La experiencia de Lila al bailar era de plenitud: “Yo cuando bailaba me sentía la dueña del mundo, no había otra cosa más bella que cuando estaba yo en el escenario. Sentía yo una elevación. Era todo un mundo el que me creaba, y en ese me realizaba realmente. Para mí era un mundo soñado”.¹

Lila nunca bailó comedia musical a pesar de que esos espectáculos los disfrutaba muchísimo y también la enriquecieron en su quehacer como coreógrafa. Recuerda una audición cuando aun bailaba en el Ballet de la Universidad.

“Venía una italiana a poner una revista musical. Nos habla por teléfono un muchacho y ahí vamos cinco de nosotras. Nos iban a pagar cien pesos por función, ¡era un dineral!... Entonces llegamos a hacer la audición, que fue muy interesante porque estaban las clásicas y estábamos las modernas, éramos las ‘descalzas’ y las de las zapatillas. Entonces esa italiana, Elsa Chessy, estaba apantallada con nosotras al vernos descalzas y además que podíamos girar.

A las cinco nos escogieron. Después nos dan un papelito y que ‘venganse al piano porque van a cantar también’ y luego teníamos que cruzar la pasarela. Salimos de aquella audición y después de reírnos mucho llegamos a la conclusión de que no seríamos para eso, que éramos bailarinas de concierto. Después, que nos manda llamar Magda a la dirección y nos sentó a las cinco enfrente de su escritorio. Nos pasa un espejo a cada una y nos empezamos a ver, sorprendidas. No sabíamos de qué se trataba y nos dice ‘¿No se dan cuenta que ustedes son feas, que son flacas, que son bailarinas, que no tienen nada que hacer en la revista?’. Nosotras todas humilladas: ya habíamos entendido que no seríamos para eso.¹

Y sí, Lila es delgada y con largas piernas, es bailarina, pero es una mujer muy bella, con grandes ojos, hermosa sonrisa y un cabello intensamente negro y brillante.

Lila considera que la formación que le dio Magda Montoya, al igual que a sus compañeras del ballet de la Universidad, fue definitiva para su permanencia en la danza. Ella les infundió “ese tesón, ese cariño, esa disciplina en la danza”,¹ que les permitió definir claramente sus vocaciones y trabajar en sus carreras.

Una vez que sale del Ballet de la Universidad, estudia con David Wood, Xavier Francis, Waldeen, Guillermo Arriaga y en Ballet Nacional. También incursionó en la danza española con Oscar Tarriba, y en 1960 se incorpora al Ballet de Bellas Artes que dirigía Ana Mérida.

La maestra

Poco tiempo después es invitada por Miguel Araiza a dar un curso de tres meses en el Instituto Potosino de Bellas Artes (IPBA) de la ciudad de San Luis Potosí. Este Instituto había sido impulsado por el licenciado Miguel Álvarez Acosta siendo director del INBA, y en él habían participado como maestros Eunice Arriaga, Luz María Ordiales, Argentina Morales, Rocío Sagoán, Manuel Hiram y Miguel Araiza.

Lila tenía experiencia como maestra, había dado clases en el estudio de Alfonso Arau y Emily Gamboa y en el de

Waldeen, y al llegar a San Luis “encuentro un grupito que había dejado Miguel y me entusiasmo sobre todo por mi inquietud de hacer coreografía”.¹ Esta fue una de las razones por las que se sintió atraída por San Luis, además de haber conocido a Raúl Gamboa, con quien más tarde contraría matrimonio, y ese curso que debía durar tres meses se convirtió en toda su vida.

“Ver el interés de la gente y pensar que otra vez iba a perder el trabajo si yo me iba. ¿Qué iba a pasar con toda esa gente que estaba en San Luis y tenía tantas ganas? Entonces me quedé, a pesar de que yo me sentía chilanga de hueso colorado.¹ Muchas de mis compañeras me decían ‘¿Cómo es posible que te vayas de maestra rural?, ¡eso no puede ser!’ Había que comenzar. Percibí la necesidad que esa gente tenía, que el terreno estaba virgen y tenía que hacerse algo. Quizá sacrificué amistades, espectáculos. Sin embargo siento que la labor en San Luis ha dado frutos, que no pasé por la vida sin lograr hacer nada.”²

Las clases la daba en una vieja casona del centro de la ciudad y ahí pasaba todo el día en el salón de danza. Impartía clases a niños, jóvenes y adultos, analizando y modificando las clases para que fueran funcionales para cada grupo.

La labor de Lila fue más allá de la enseñanza, e inició ciclos de conferencias sobre danza y presentaciones de su trabajo.

Al principio Lila llevaba a sus amigas y amigos de México “con engaños”. Iban a dar clases los fines de semana “y yo los ponía a trabajar. Entonces al ver mi trabajo y la escuela, ya era más fácil que aceptaran volver”.¹ Así, Aurora Agüeria, Helena Jordán, Carlos Gaona, Carlos Delgado y Katy Maddox, fueron algunos de los maestros del IPBA.

Lila sentía que su formación como maestra debía continuar y frecuentemente tomaba cursos dentro y fuera del país. Además que el problema de la falta de maestros, al que se enfrentaban San Luis y el resto de la provincia, la llevó a trabajar en otras entidades.

“Todo el mundo estábamos gritando en la provincia que queríamos maestros. Se formaban las escuelas, los edificios, y luego no había maestros, era verdaderamente un

problema muy fuerte. Inclusive mejor a mí me pedían maestros para auxiliar a otros Institutos, antes de que México les mandara nada. Entonces lo empezamos a hacer en puntos cercanos a San Luis como Aguascalientes, Zacatecas, Guanajuato. Pero era mi angustia esto: convencer a las gentes de México que salieran a provincia, que era una oportunidad de vivir otro tipo de vida, iba a ser hermoso. Yo tenía esa experiencia. Sí, claro, era encerrarse un poco, tenemos probado que en provincia no hay el mismo movimiento artístico que en el DF, pero es importante la formación de las gentes que están ansiosos por aprender, por ser”.¹

Esta necesidad de Lila la llevó no sólo a fomentar la presencia a otros maestros para el IPBA sino a organizar el único evento nacional de danza que se realiza en nuestro país, el Festival Nacional de Danza.

La coreógrafa

La primera coreografía que hizo Lila fue en su escuela primaria a los once años. “Tomé el tema de las musas. Claro, yo era Terpsicore”.¹ Ese campo de la danza le interesaba enormemente desde entonces y en la actualidad ha realizado 60 coreografías.

Al llegar a San Luis “a mí más que bailar me interesaba la creación (lo que hacía en forma intuitiva, pues nunca había estudiado coreografía, era bailarina únicamente)”.² Sin embargo el hecho de haberse formado en el foro y de la experiencia que tenía como intérprete, además de su talento, la llevaron a la creación coreográfica.

En 1961 dentro de un evento cultural en San Luis hace su primera coreografía formal, estrenada el 12 de mayo, *Rebozos*, con música de *Sones de mariachi* de Blas Galindo, que aún sigue en repertorio y se ha convertido en un clásico en San Luis. Además fue remontada para una compañía de la ciudad de Chicago.

“El rebozo en San Luis es la principal prenda artesanal. En la obra quise plasmar los usos que le da la mujer mexicana. Los represento ahí como acunamiento, pues siempre tenemos

a nuestros hijos en el rebozo. También estuve observando y aquí en San Luis se usa como mortaja: envuelven a la mujer en el rebozo al morir. Y también usan el rebozo blanco como atuendo nupcial. Yo escenifico estas tres formas".¹

Lila dice que las danzas indígenas le han servido para alimentar muchas de sus obras, y el trabajo de investigación que realiza para cada una de ellas la ha llevado a distantes lugares del estado de San Luis.

"Cuando vi bailar en Tamuín a unas indígenas que sólo estaban haciendo un círculo y que traían a sus hijos de la mano, y otras amamantándolos y efectuando el movimiento del danzante, reflexioné que ellas están sintiendo el ritmo, están alimentando con danza al chiquito. Creo que ahí nace la danza para ellos y nosotros. He querido hacer una recepción de todo lo que veo en San Luis. Esos han sido mis temas de danza".²

Lila considera que el coreógrafo debe retomar los elementos populares para el foro, sin repetirlos tal cual, sino para realizar una recreación que permita ver ese espíritu popular dentro de la danza teatral contemporánea.

El Ballet Provincial de San Luis Potosí

En 1964 el licenciado Miguel Álvarez Acosta, siendo director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura de Relaciones Exteriores (OPIC), va a San Luis y al ver algunos trabajos de Lila le propone una gira a Estados Unidos.

"Entonces nada más nos presentábamos como Escuela de Danza del IPBA, y precisamente el licenciado Álvarez Acosta me sugiere que tratándose de la provincia se llame Ballet Provincial de San Luis, y ahí es donde nació el nombre."¹

Esa gira fue una gran experiencia para el grupo, duró 20 días, visitaron numerosas ciudades del sur de los Estados Unidos y tuvieron gran éxito. La compañía de la Universidad de El Paso, Texas, le pidió a Lila montar su obra *Lucha de símbolos* por el impacto que había causado.

El trabajo de difusión que el Ballet Provincial ha realizado es muy amplio, ha visitado todos los municipios del estado, además de la ciudad de San Luis Potosí, bailando en plazas, foros, canchas deportivas, atrios; ha tenido giras a otras ciudades del país; se ha presentado varias veces en el Palacio de Bellas Artes, y ha logrado un amplio público que se ha acercado al trabajo que realizan.

Esta compañía pretende: "Con un espíritu de rigurosa actualidad, enriquecer su acervo cultural no sólo con las técnicas y conocimientos universales de esta manifestación estética, sino también básicamente, nutrirse de las formas más puras y peculiares de nuestras danzas autóctonas, como uno de los medios más naturales para aclarar el justo perfil de su nacionalidad".³

El Ballet Provincial fue la primera compañía de danza contemporánea de San Luis Potosí y la preparación y nivel técnico de sus bailarines se ha incrementado con el tiempo.

"Hemos trabajado muy duro. La compañía he evolucionado mucho porque cuando llegué a San Luis el hecho de que las bailarinas mostraran sus piernas era terrible. La gente no aceptaba las mallas ni el cuerpo tal cual es. Fue ir sensibilizando y educando a la gente sobre lo que hacemos, que no era malo. Eramos bailarines de concierto. Fue una verdadera lucha.² En nuestras primeras presentaciones y de otros grupos que venían de México, la gente no iba al teatro. Sin embargo empezamos a insistir, a dar más funciones, a hacer promoción ayudados de los periódicos locales, y sobre todo insistiendo. Y además empezó a tomar prestigio el grupo y nos invitaban a todos los eventos como representantes de San Luis. Eso nos empezó a abrir las puertas y se hizo una cadena con el público".¹

A pesar de que la principal coreógrafa del Ballet Provincial es Lila, otros artistas han realizado montajes para ella, como son Katy Maddox, Carlos Delgadillo, Helena Jordán y Alejandro Schwartz. Sin embargo, Lila considera que tanto por las necesidades de la propia compañía como para que la educación dancística sea más completa, es importante formar coreógrafos y ha promovido los talleres de coreografía dentro de la Escuela de Danza y los trabajos se experimentan en el Ballet Provincial.

En el momento que Carlos Gaona, quien había trabajado con Lila desde la Universidad de Guanajuato, es nombrado director de danza del INBA, invita al Ballet Provincial en 1973 a dar unas temporadas en el Teatro del Bosque de la ciudad de México.

“Eran cuatro semanas preciosas. Fue una experiencia muy valiosa para nosotros porque dimos a conocer el trabajo del Ballet Provincial”.¹ Amalia Hernández después de felicitarla la invita a presentarse en su teatro y le propone un curso de coreografía en Nueva York. Lila acepta feliz y viaja con Rosa Reyna, Valentina Castro, Onésimo González y Alma Mino en 1975. A su regreso Amalia Hernández la invita a hacer coreografía en el Taller de Contemporáneo del Ballet Folklórico de México, donde monta tres obras.

“Fue la primera vez que yo recibía dinero por una coreografía, aunque yo realmente lo estaba haciendo porque estaba muy agradecida. No sabía cómo pagarle a ella por lo que me había dado tan generosamente y quería regalarle mi trabajo.”¹

La experiencia de Lila en Nueva York constituyó un gran cambio

“Hubo una influencia tan fuerte, que yo dejé de componer un año. Yo quería ser Nikolais, tener sus recursos. Entonces hice un análisis y reafirmé mis raíces. Yo era mexicana y vivía en una provincia. Este análisis me dio más seguridad en mis puestas en escena.”¹

Los conocimientos de Lila sobre el trabajo de Nikolais los llevó a sus clases y los transmitió a sus alumnos. Una de ellos, y compañera de muchos años, Carmen Alvarado, creó el primer kinder de danza usando ritmos y aplicando los conceptos de disociación de las partes del cuerpo y el énfasis en cada una.

Lila ha apoyado este kinder pues tiene especial interés en la danza para niños y considera que debe ser tratado de manera especial.

“Me molesta ver a una niña que está bailando como gente grande, imitando a los adultos. Que se diviertan y jueguen a la vez que están haciendo danza, que las coreografías de los niños tengan un espíritu de mexicanidad en la

música, en los diseños de danzas indígenas, para que el niño aprenda a respetar nuestras raíces.”²

Festival Nacional de Danza

El Festival Nacional de Danza nació, como otros muchos proyectos de San Luis Potosí, gracias a la iniciativa y trabajo de Lila López. Por un lado, la necesidad de formar maestros en provincia, interés no sólo de Lila sino de todos los promotores de danza del país, y por otro lado “la envidia” de Lila de las muestras y encuentros de artistas de la plástica, música y teatro, lo llevaron a Promoción Nacional del INBA a pedirle al maestro Víctor Sandoval su apoyo.

“¿Y los bailarines qué? Yo quería una muestra, un encuentro de danza, y con los mejores maestros. Quería invitar a mis compañeros de provincia para que tuvieran un panorama completo de lo que es la danza en México. Entonces le pareció bien y me pidió un proyecto.”¹

El proyecto partió de sus necesidades y de sus sueños.

“Yo soy la coreógrafa, la maestra, tengo a veces hasta que barrer el teatro, planear la luz, ver la escenografía, el vestuario. Claro que en mi caso he tenido la ayuda extraordinaria de mi marido en escenografía y vestuario, y he tenido la suerte que sus alumnos han colaborado conmigo. Yo cuento con eso, pero ahora pensando en otros lugares, ¿tienen lo que yo tengo? No. Otra ventaja es que yo vengo del DF y mis amigos venían a dar clases. Pero ¿mis compañeros de provincia tenían las mismas oportunidades que yo? Pues no. A veces ni de ir a México a ver una puesta en escena. Todas estas preocupaciones me llevaron a definir que necesitábamos clases de técnica, de ballet, de danza contemporánea, de escenografía, de coreografía, de maquillaje, de iluminación. Y empecé a pedir y pedir. A los grupos les pedía funciones didácticas. Yo quería saber cómo trabajaba un profesional, que hiciera un análisis de una coreografía, cómo montaba, qué clases hacían, cómo se preparaban. Todo esto era una inquietud.”¹

El apoyo del INBA fue absoluto, pero también se requirió el del gobierno del estado de San Luis.

“¡Mándeme dios!, yo creía que ya, pues no. Tenía también que intervenir el gobierno del estado. Entonces el gobernador era don Carlos Jonguitud Barrios. Pues no sabe lo difícil que fue verlo, porque la mayoría del tiempo no estaba en San Luis, entonces había que encontrarlo a como diera lugar. Cada vez que iba a pedir cita ‘no está’ y ‘venga tal día’. Yo sentía que se me estaba yendo este proyecto y el tiempo. Entonces me dicen que viene la Feria de San Luis, me piden colaboración y me entero que él va a coronar a la reina, y dije, ‘aquí es cuando’. ‘Yo hago la coreografía para la reina, yo te ayudo’, le dije a la coordinadora, pues ella encantada. Me fui al Teatro de la Paz a preparar, fíjate, para la reina todo eso, a las princesas, cómo caminarán y todo, todo el teatro que se hace, y quién iba a cantar, quién iba a decir las palabras, y de toda la organización me encargué. Todo mi interés era que cuando llegara el gobernador pudiera hablar con él, era mi oportunidad. Entonces llegó la hora de la coronación, yo tomé el cojinito con el cetro y le dije: ‘Señor, necesito verlo. Es muy importante para mí, quiero hablarle sobre el Festival Nacional de Danza. Es absolutamente pedagógico. Vamos a ayudar a San Luis, vamos a ayudar a todo nuestro país, porque van a venir de todas partes de la República a prepararse’. ‘Si Lila, me interesa muchísimo. Mañana va a verme’. ‘Ah no, usted me da una tarjetita porque luego no me dejan entrar a verlo’. Le dio mucha risa, coronó y me dio una tarjeta. Así logré verlo, le expliqué y le interesó muchísimo.”¹¹

Lila pudo realizar el I Festival Nacional de Danza en julio de 1981, porque era la fecha adecuada para que los maestros de provincia pudieran desplazarse a San Luis. Pero seguía el segundo y nuevamente gracias a la intervención del maestro Sandoval se llevó a cabo. Del tercero al quinto festivales se realizaron dentro de Primavera Potosina, en mayo, y no es sino hasta el sexto que Lila vuelve a la fecha original.

Las aventuras y pormenores que Lila ha tenido que pasar para que se mantenga el Festival son innumerables: ha tenido que enfrentarse a varios cambios de gobierno, a eternas ansesalas, a los problemas financieros y de organización, y muchas otras cosas más, pero el Festival ha continua-

do. En 1989 se realizó la novena edición y Lila afirma que la ayuda del maestro Sandoval ha sido definitiva, “siempre ha sido mi ángel de la guardia”¹².

El actual gobernador de San Luis Potosí le ha dado gran apoyo para el Festival y, además, patrocina el transporte para el Ballet Provincial en sus giras y en sus viajes a la ciudad de México, cuando se ha presentado en el Palacio de Bellas Artes y otros eventos.

Este apoyo que ha conseguido Lila por parte del gobierno de San Luis, del INBA, de la comunidad potosina y de los artistas y promotores de todo el país, se debe a su empeño, a su tenacidad y a su trabajo constante.

Su compañero

Cuando Lila López llegó a San Luis Potosí se acercó a la comunidad de artistas de esa ciudad y de manera especial, a los pintores, e inició una amistad con el maestro Raúl Gamboa. Él había llegado en 1960 y también a dar un curso de pintura de sólo tres meses. “De la gran amistad nace el amor y ya tenemos 26 años de casados”.

Han compartido la lucha por levantar el IPBA. En 1971 Raúl Gamboa, como director, promovió la construcción del nuevo edificio que comprende en la actualidad aulas, talleres, biblioteca y salones equipados para la áreas de danza, música, teatro y artes plásticas. En 1978 inauguran el Centro de Difusión Cultural, un pequeño teatro de prácticas escénicas. Ahora el IPBA tiene 2 500 alumnos y 32 maestros, siendo los más numerosos los del área de danza.

También han significado un intenso trabajo los numerosos eventos que ambos han organizado y que ahora son tan comunes en San Luis, como son las Ferias Culturales, la Procesión del Silencio, la participación de grupos indígenas y la de grandes artistas de la plástica, danza, teatro, literatura y música. Ese trabajo les ha dado a ambos un peso definitivo en la vida cultural de San Luis.

La relación de Lila con el maestro Gamboa la ha enriquecido en varios aspectos.

“Yo lo admiro y respeto muchísimo. El es un hombre muy culto. Además cuando le propongo algo o tengo una inquietud, cuando necesito algo para una puesta en escena, siempre he encontrado el apoyo del maestro Gamboa. Eso ha sido para mí muy importante, como el hecho de tener portadas originales de mis programas o las escenografías de los pintores del IPBA. En casi todos los proyectos que hago él es un crítico terrible. No creas que le gusta todo lo que hago, hemos tenido muchas discusiones y me ha hecho ver muchos errores. Esa es la convivencia con el maestro Gamboa. Le digo maestro Gamboa porque es mi jefe también, él es el director.”¹¹

Lila y el maestro Gamboa tienen dos hijos: Raúl Rafael, escritor y biólogo, y Antonio de Rabinal, que hace teatro y estudia Ciencias de la Comunicación. Ellos tienen la suerte de que sus padres se han preocupado por darles una formación integral, donde las artes han estado presentes en su educación y han participado en su trabajo creativo, como fue la selección musical que hizo Raúl en el último estreno de Lila, *El nacimiento de la muerte*.

Los frutos de la lucha y la esperanza

Lila López lleva una intensa vida de trabajo. Es la directora de la Escuela de Danza IPBA, donde es maestra y dirige el taller interdisciplinario Exploración de las Artes. Es coreógrafa y directora del Ballet Provincial. Es coordinadora del Festival Nacional de Danza.

El trabajo dentro del IPBA que Lila ha realizado ha dado frutos en forma conjunta con otras áreas: tanto los estudiantes de pintura y escultura, como los de música, han colaborado para exposiciones, escenografías y vestuario para coreografías y eventos del IPBA; se ha formado un grupo de fotógrafos experimentados. Algunos músicos le han regalado incluso sus obras inéditas a Lila para sus coreografías, como son Fernando González del Castillo, Emma Teresa Armendáriz, Oscar Meade y Nicandro E. Tamez.

Lila ha obtenido reconocimientos a la mejor dirección y mejor compañía de la zona centro en el Concurso Regional (INBA) de 1966.

A lo largo de casi 30 años Lila ha formado a muchos bailarines y maestros, como Carmen Alvarado, Fernando Escalante, Marco Ibarra, Victoria Serrano y Cruz Alberto Zúñiga que siguen trabajando con ella. También Eréndira Rodríguez, José Rivera, Claudia Desimone y Claudia Rodríguez, que ahora trabajan en otras compañías. Otros alumnos han establecido escuelas en varias ciudades de Estados Unidos. La primera generación que formó aún guarda estrecha relación con ella y se reúnen periódicamente. Lila considera que debe apoyar a sus alumnos para que continúen en la danza.

“Yo siento que si quieren irse a estudiar están en todo su derecho. A mí lo que me molesta es cuando tienen talento y se salen y no lo entienden, se casan y ya se perdió todo su trabajo. Eso sí me da coraje. Pero cuando la gente sigue en danza yo siento que debo ayudarlos, impulsarlos. La compensación del trabajo que he realizado es que ellos se realicen en la danza: eso es lo importante.”¹¹

El desarrollo de la danza en San Luis, a partir del Ballet Provincial, ha llevado a la formación de otras compañías.

Otro rubro del trabajo de Lila ha sido el Festival Nacional de Danza que se ha convertido en un evento de gran importancia para el país; es una muestra de grupos, reúne reconocidos maestros de diversas materias y ha formado el público dancístico más extenso en México.

Lila sigue interesada en vincular más a los maestros y promotores de danza de la provincia mexicana, y ahora se encuentra trabajando para su organización, pues considera que deben tener mayor representatividad a nivel nacional.

Los resultados del esfuerzo de Lila la llenan de satisfacción y energía para seguir adelante. Todos hemos sido testigos de la manera de trabajo de los ensayos y clases que aun sábados y domingos y hasta las 10 de la noche se realizan en la Escuela de Danza. Lila está siempre ahí.

“Claro que no estoy sola ahora, ya he formado a mucha gente, gente muy fuerte y con experiencia que trabaja con-

migo. Yo me siento muy contenta. Para mí nada ha sido fácil, siempre he tenido que luchar para conseguir algo. Me pone tan feliz que si he logrado, por muy pequeño que sea, dar algo a los bailarines. He ayudado a muchísima gente dentro de la danza, me cabe la satisfacción de decirlo, sin esperar nada. A mí nunca me ha interesado ganar dinero en la danza. Seguramente por la formación de esa época, que bailábamos por bailar, por el gusto de hacerlo. Para mí lo más importante es la satisfacción de ver realizado el Festival. Eso que empiezo a sentir cuando veo las puestas en escena en el foro, después que estaba yo cansadísima de trabajar tanto y veo la función. O ver cómo se multiplican los grupos de provincia, y que ha crecido la danza contemporánea en el

país. Eso me llena de satisfacción. Creo que es el mejor pago que yo pueda tener."¹

Notas

¹ Margarita Tortajada, *Entrevista a Lila López*, CENIDI DANZA "José Limón", 30 de septiembre de 1989.

² Oscar Flores Martínez, "San Luis Potosí. La danza evoluciona en la entidad", *El Universal*, Sección Cultural, México, D.F., 21 de diciembre de 1987.

³ Lila López, *Programa de mano del Ballet Provincial*, VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina, IPAA, Centro de Difusión Cultural, San Luis Potosí, 12 de mayo de 1985.

Guillermo Arriaga de México

Patricia Aulestia de Alba



La imagen que tengo de Guillermo Arriaga-bailarín, es sólo parte de la imagen que tengo de Guillermo Arriaga-hombre.

Me integré al mundo de la danza por una vocación vital, pero hasta este momento no he intentado siquiera desprender al artista-yo del hombre-yo. Es más, no creo que esto pueda suceder. Pienso y siento al yo-artista en función directa del bello vehículo que el Arte significa, para expresar al yo-hombre. Este vehículo permite al artista reflejar su sensibilidad y talento, y proyectarlos de mil maneras. Cuando el artista crea con auténtico talento, forzosamente proyectará tarde o temprano sus anhelos, sus defectos, sus virtudes... y esta serie de motivaciones ya no corresponden al yo-bailarín, sino al yo-hombre; en este sentido, el yo-bailarín se convierte automáticamente en la vía de comunicación estética para hablar por el yo-hombre.¹

Guillermo Arriaga se inicia tarde en la danza: a los veintitrés años; se consagra como coreógrafo a los veintisiete y dedica más de veintiocho años de su vida a este arte, del cual confiesa ser un fanático.

No recuerdo cuándo, allá en el fin del continente, en Santiago de Chile, Guillermo Arriaga de México, nos deslumbra. No sé si fue en la entrevista que publicó Raquel Tibol en la revista *Ballet*,² única en su género en Latinoamérica, que lo había premiado con un diploma al mérito, o si fue el impacto de la película distribuida para el continente de su ballet *Zapata*, primer testimonio que tuvimos en Chile de la danza moderna mexicana. Del *Zapata* de Arriaga aún guardo imágenes: una mujer-tierra dando a luz entre trigales, un bailarín que encarna expresivamente al personaje legendario.

Arriaga vive una carrera singular: "lo alquilaban de chambelán para los bailes de quince años y las graduaciones",³ trabaja con los coreógrafos Lettie Carroll y Enrique Vela Quintero, y cuando quiso ser bailarín, la maestra Walden dijo: "que se quite los zapatos y baile". Sus primeras clases de danza moderna "a pata descalza" las recibió en el Ballet Nacional de Guillermina Bravo y luego en la Academia de la Danza Mexicana, con Ana Mérida.

Rápidamente lo lanzan como estrella protagonizando *La balada del venado y la luna*, debut que lo acredita como un bailarín de papeles inolvidables, alternando siempre con cuerpos de baile de otras obras. Entre los personajes en los que más destacó están: el novio de Lucero, en *Sensemaya*; el panadero, en *La madrugada del panadero*; el ángel, en *La anunciación*; el peladito, en *Titeresa*; el quetzal, en *La balada de los quetzales*; el Cristo, en *El chueco*. Figura después en sus propias coreografías, el charro y la muerte, en *El sueño y la presencia*; el amor, en *La balada mágica*; el canchero, en *Antesala*, y Zapata y Cuauhtémoc en las coreografías del mismo nombre.

Arriaga cuenta que Miguel Covarrubias es quien en 1951 lo invita a hacer su primera obra coreográfica. Covarrubias le da carta blanca, le permite hacer lo que quiera: escoger músico, pintor, etc. Guillermo había visto mucho en su viaje como estudiante a Europa, sin embargo fue muy importante para su desarrollo de artista la presencia en México de José Limón como maestro y coreógrafo. Doris Humphrey viene con Limón a trabajar con el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana y es ella la que supervisa su primer ballet de "cabeza a pies". Así se estrena *El sueño y la presencia* (1951), con música de Blas Galindo y escenografía y vestuario de José Chávez Morado, junto con *Tierra*, de Elena Noriega; *Pasacalle*, de la Humphrey, *Tonanzintla* y *Antígona*, de Limón.

En 1952 Carlos Jiménez Mabarak hace para Arriaga el libreto y la música de *La balada mágica* o *Danza para las cuatro estaciones*. Guillermo invita a José Reyes Meza para diseñar la escenografía y el vestuario. Arriaga no se explica por qué esta coreografía no quedó en repertorio. Ese mismo año, según él mismo dice, realiza "un balletito menor... medio pantomima, medio danza, en el que había crítica social", con música de Eduardo Hernández Moncada y escenografía y vestuario de Santos Balmori.

También vino con Limón la maestra de kinesiología, Josefina García, quien consigue para Guillermo Arriaga una boda completa en los cursos de verano de Jacob's Pillow. Vuelve a ver bailar a Limón, ve a Ted Shawn, a Ruth St.

Denis, estudia con su "mejor maestra", Margaret Craske (ballet clásico), con La Meri (español), con Myra Kinch (contemporáneo). "Y nace *Zapata...* de una necesidad". Arriaga escribe el argumento, le gusta mucho el personaje. Al principio pensó en un ballet grande, algo como el cine de Emilio Fernández, con caballos en el foro de Bellas Artes, pistolas, rifles, bigotes y grandes sombreros; pero con el cambio de gobierno, Miguel Covarrubias sale del Departamento de Danza del INBA. Arriaga se da cuenta de que ya no habrá más riqueza ni poder. Covarrubias recomienda que "de ninguna manera se meta en eso, era arriesgadísimo". Guillermo suprime caballos, bigotes, sombreros y pistolas. Trabaja la historia, la limpia, la reduce, llega a la síntesis. Termina en un dueto, dos seres casi desnudos con dos carilleras y unas cadenas. Le cuesta trabajo encontrar la música, pues ya no se podía encargar la composición. Graciela Moreno oye en la hora nacional *Tierra de temporal*, de Juan Pablo Moncayo, obra que podría funcionar para la historia. Miguel Mendizábal la graba en disco de acetato y sobre una repetición se hace un corte. Por fin tiene la música y en el estudio de la calle Belisario Domínguez, que Covarrubias les pagaba, Rocío Sagaón y Guillermo comienzan a montar una obra que terminan en dos semanas. "La teníamos muy pensada." Invitan a Miguel, a quien "le salió una lágrima" y reconoció "que estaba equivocado". Esta obra se estrenó en el Teatro Nacional Estudio en el Festival Mundial de la Juventud de Bucarest, el 18 de agosto de 1953, constituyéndose desde su estreno en la obra maestra del movimiento de la danza moderna mexicana. En México se estrena en el Teatro Juárez de Guanajuato.

En los años siguientes crea otras obras: *Romance* (1954), con música de Pergolesi-Respighi y vestuario de Miguel Covarrubias; *Fronteras*, de Luis Herrera de la Fuente y escenografía de Graciela Moreno; *Cuauhtémoc* (1956), de Silvestre Revueltas, escenografía y vestuario de Federico Canessi; *Feria*, con escenografía de Rafael Coronel, y *Fauno*, de Kenny Burreel, escenografía de Antonio López Mancera y vestuario de Graciela Moreno. Escenifica más de sesenta números de repertorio para distintos grupos folkló-

ricos y hace cerca de ochocientas coreografías cortas para distintos programas de televisión, teatro, ópera y cine en México y en el extranjero. Fue coreógrafo de la recepción del fuego olímpico en Teotihuacan, en el que participaron 1 525 jóvenes en la Plaza de la Luna para la XIX Olimpiada, efectuada en México en 1968.

Guillermo Arriaga colabora con Waldeen en el Ballet Contemporáneo (1954), con Ana Mérida en el Ballet Mexicano (1956-1958) y con Amalia Hernández en el Ballet Folklórico de México (1960). Funda el Ballet Popular de México (1957- 1963) e invita a Josefina Lavalle a compartir la dirección artística. Con esta agrupación participa en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas (1958). El repertorio del Ballet Popular se transforma, a través de los años, de danza moderna mexicana en proyecciones folklóricas, entre las que podemos nombrar a *Zapata*, *Juan Calavera*, *La balada del venado y la luna*, *Las danzas de los quezales*, *Los concheros*, *Los matlachines*, *La pluma*, *Sones de Jalisco o Jaliscienses*, *Zapateado de Veracruz*, *Ritmos indígenas*, *Estampa mexicana*, *Fandango jarocho*, *Fiestas michoacanas*, *Ceremonia yaqui* y *Sones y zapateado huasteco*.

En 1964 José Ignacio Retes y Julio Prieto lo invitan a dirigir el Conjunto Folklórico Mexicano del Seguro Social que cuenta con 125 artistas mexicanos: bailarines, músicos, cantantes, etc., emprenden giras por Estados Unidos, Israel, Alemania, Portugal, Filipinas y Hong Kong.

En 1968, Arriaga se integra al comité organizador de la Olimpiada Cultural como jefe de la Oficina de Programas Artísticos Foráneos... Participa en la temporada xx Años de danza moderna mexicana, con su *Zapata*, y durante diez años trabaja en la industria del disco, en la Musart y Peerles, debutando como compositor.

Llega 1979, año en que se celebra el centenario del nacimiento de Zapata, y le solicitan remontar *Zapata*. El tiempo se le viene encima y se ve en la necesidad de interpretar él mismo al héroe, acompañado de Cora Flores, en una función-homenaje al caudillo en el Palacio de Bellas Artes ante el presidente López Portillo. Semanas después nombran a Guillermo Arriaga gerente de convenios culturales y educativos en el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), e instituye el Premio Nacional de Danza de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

En 1983 Arriaga es nombrado director de danza del INBA. Como titular de esa dependencia consigue que se dé luz verde a la creación del Centro de Investigación, Documentación y Archivo de la Danza, CID-DANZA, confiando en la que escribe esto para encabezar dicho proyecto.

En 1985 desaparece temporalmente la dirección de danza del INBA y Arriaga funge como director de la Compañía Nacional de Danza, hasta 1987.

Guillermo Arriaga es indudablemente una de las figuras más importantes y uno de los coreógrafos mexicanos consagrados a nivel internacional. Aparece en los diccionarios especializados como Guillermo Arriaga de México.

Notas

¹ Cassandra Rincón, "El bailarín mexicano", en "*México en la Cultura*", s/f., p. 5.

² Raquel Tibol, "Guillermo Arriaga de México", en *Ballet*, abril de 1954.

³ Entrevista realizada por Felipe Segura al maestro Arriaga. "Charlas de danza" del CENIDI-DANZA "José Limón", 24 de septiembre de 1985. Este documento proporcionó material para la mayor parte de esta semblanza.

La danza como sacerdocio: Beatriz Carrillo

*Cristina Mendoza**



Pienso que los momentos que dignifican la vida y el trabajo en el arte surgen cuando el artista se siente sinceramente satisfecho de su labor y cuando ha entendido el justo significado de lo que debe transmitir.¹

Beatriz Carrillo ha logrado el desarrollo integral de su profesión plena de satisfacciones. Menudita, de ademanes delicados, ojos inteligentes y sonrisa cálida, declara haberse entregado a la danza con absoluta honestidad, eliminando otros intereses en su vida.

Miembro distinguido de dos de las compañías de danza clásica más importantes en su momento, Beatriz optó por un camino independiente que supo sostener a través de un continuo y arduo esfuerzo. Su naturaleza inquieta encontró múltiples formas de satisfacer su afición, que le proporcionaron la amplia experiencia que nutre y vivifica su actual labor de difusión artística.

El gusto por la danza fue inculcado a Beatriz por su madre, aunque confiesa que cuando pequeña, aún no definida su vocación, solía irse de "pinta" a montar en bicicleta, olvidando la difícil disciplina del ballet.

En 1945 llegó al estudio de Nina Shestakova, quien perteneció a la Opera Privée de París, donde por primera vez se percató de las exigencias de esta profesión. Beatriz recuerda la seriedad del trabajo de esta maestra, que lograba que sus alumnas permanecieran sobre la punta de las zapatillas aunque tuvieran sangrando los pies.

Al verse estimulada por sus compañeras más aventajadas, Beatriz empezó a trabajar con ahínco; su afán competitivo y su desmedido amor propio hicieron que pronto elevara su nivel técnico. A pesar de considerarse como una bailarina con facultades, bailar y obtener un lugar destacado en la danza le costó muchos sacrificios; la respuesta fiel de

* Agradezco el apoyo del CENIDI-DANZA "José Limón" para la realización de este trabajo, en especial al maestro Felipe Segura por su meritoria labor documental. Así también, expreso mi reconocimiento a Beatriz Carrillo, quien me facilitó documentación personal y me concedió una fascinante entrevista.

su cuerpo a la disciplina dancística convenció a Beatriz de consagrarse por enterito a esta profesión, y afirma orgullosa:

“Yo me compenetré tanto con la danza que no pude dedicarme a otra actividad; me queda la gran satisfacción de haber sentido que mi cuerpo estaba tan acostumbrado a bailar, que me permitía interpretar cualquier papel, por difícil que fuera, con gran confianza.”²

Por exigencia familiar y como un compromiso personal, Beatriz estudió también la carrera de químico-bacteriólogo, que ejerció poco una vez finalizada. De sus épocas de estudiante cuenta que destilaba productos químicos parada en un solo pie, con el fin de practicar el equilibrio, postura que despertaba el asombro de sus maestros.

En 1950 se acercó al estudio de Sergio Unger, con quien trabajó durante diez años y donde tuvo la oportunidad de entrenarse con Michel Panaiev y Dimitri Romanov, así como de introducirse al medio profesional del Ballet Concierto. Como invitada de esta compañía alternó como Lupe Serrano en la coreografía *Variaciones sinfónicas*, de Unger.

Cuatro años permaneció en el grupo, al que también pertenecieran Estela Trueba, Raquel Vázquez, Kitzia Poniatowska, Guillermo Keys y Martín Lemus. La crítica del momento hizo alusión a las cualidades de Beatriz en forma favorable; el periódico *El Redondel* describió su precisión técnica y su irresistible encanto,³ y la revista *Imagen* publicó la siguiente afirmación en relación con una de sus actuaciones:

“Ha logrado dominar el misterio del arte y la belleza hasta hacer del cuerpo algo alado, ingravido, que flota eúritmico por privilegio del talento, que hace del músculo algo que se transforma en espíritu.”⁴

El esfuerzo de Beatriz Carrillo se vio recompensado en 1956, al convertirse en primera bailarina del Ballet de México, dirigido por Francisco Araiza y Guillermo Ortiz y patrocinado por el doctor Pedro Espinoza de los Monteros. Por estas fechas tomó clases con Sidney Stanbough y fue también primera bailarina del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INUJVE), institución para la cual aún trabaja.

Dentro del Ballet de México interpretó coreografías del repertorio tradicional y participó en montajes especiales

como el de *Sueño de una noche de verano*, obra dirigida por André Moreau, con coreografía de Guillermo Keys, que se presentó en el Nuevo Teatro Fábregas.

Durante este periodo compartió éxitos con Sonia Castañeda, Carolina del Valle, Fidelio González y Raúl Manzanos, entre otros, y concibió su primera coreografía denominada *Fantasia*, con participación de Carolina del Valle.

En opinión de Beatriz, la “Época de Oro” de la danza clásica podría corresponder al trabajo desarrollado por el Ballet Concierto y el Ballet de México, no sólo por el profesionalismo y entrega que caracterizó a sus bailarines, sino por su brillantez técnica y estilo.

El acoplamiento alcanzado por Beatriz Carrillo y Francisco Araiza los decidió a integrarse como pareja artística; patrocinados principalmente por Bellas Artes y Juventudes Musicales, viajaron constantemente por distintos estados de la República desarrollando una labor de difusión meritoria. Siempre bien recibidos y en ocasiones galardonados, visitaron Tabasco, Mazatlán, Toluca, Michoacán, Salamanca, Oaxaca, Jalapa, Veracruz, Chiapas y Monterrey.

Beatriz recuerda haber sido de las primeras bailarinas en participar en el ciclo Domingos Populares de la Cultura, en el Auditorio Nacional y en presentaciones de ballet al aire libre en las distintas delegaciones del Distrito Federal. Desde entonces está convencida de que las manifestaciones artísticas deben acercarse al pueblo, público receptivo y altamente cariñoso.

La resistencia física era cualidad obligada de estos programas populares, que por lo general se integraban por cuatro o cinco *pas de deux* completos, entre los que se contaban *El lago de los cisnes*, *Don Quijote*, *Las sifides*, *Los patinadores*, *Silvia* y *El pájaro azul*.

Otro foro masivo en el cual se presentó Beatriz en forma asidua fue la televisión: el 3 de octubre de 1956, “La hora de Paco Malgesto” le abrió sus puertas y en 1957 inició, junto con Araiza, la serie “Concierto”, para el canal 2. En 1959 estrenó la emisora del canal 11 con el programa “Momentos del arte”, y en esa misma fecha trabajó para el canal 2 en “Selecciones musicales”.

Los años sesenta fueron de gran actividad para Beatriz Carrillo, ya que la empresa privada patrocinó varios eventos como Arte y cultura en las Industrias de México y Arte y Publicidad, en las que ella fue bailarina favorita. La crítica de esos años manifestó: "a través de sus magistrales actuaciones demuestra poseer una firme técnica y un exquisito temperamento".³

Con José Arroyo como pareja, Beatriz bailó en "Invitación musical", programa del canal 11, alternando con Laura Urdapilleta y Felipe Segura. Así también salió al aire por el canal 4 en "Laboratorio del arte", programa de Jorge Saldaña en el cual participara, al igual que en "Noche de ballet", que diera inicio en 1964, y cinco años más tarde ganaría un "Testimonio de Calidad". Beatriz Carrillo filmó una serie de intercambio cultural con Latinoamérica en 1966 y un año después estudió con su antiguo maestro en el Panaiev Ballet Center de Los Ángeles.

Profesional reconocida, se retiró de los escenarios en 1972 para continuar con el cargo de coordinación de las actividades dancísticas del canal 11, a la que se dedicó con gran entusiasmo. Cada uno de los programas realizados por ella buscó difundir la danza y dar a conocer los grupos nacionales; en ellos dio muestra de su amplia información dancística y de su profundo respeto por otros tipos de expresión.

Una enfermedad crónica de la garganta la obligó a dejar el estudio televisivo en 1977, obteniendo el nombramiento de jefe del Departamento de Difusión Cultural del Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos de Especialidades Médico-Biológicas, número 6. Este cargo, que Beatriz aceptó con gran gusto y dedicación, la enfrentó a un nuevo reto al dirigir las actividades de danza, música y teatro de esta institución, de la cual recibiera dos años después un homenaje y un reconocimiento especial.

Para 1980, Beatriz fue adscrita a la Dirección de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional como coordinadora de danza clásica y contemporánea. A la fecha atiende 34 escuelas repartidas por toda la ciudad y declara que aún se da tiempo para tomar clase diariamente, al inicio de sus labores.

Como coordinadora de danza, Beatriz expone la alta responsabilidad de esta tarea, que muchas veces la ha inquietado debido a las condiciones precarias y a la carencia de una infraestructura adecuada para el desarrollo de la danza. No obstante, entusiasta comenta que la gente interesada en aprender asiste y siempre aprovecha la enseñanza, por lo cual nunca se desanima.

Como funcionaria, Beatriz Carrillo se ha preocupado por impulsar interesantes programas de trabajo bajo una supervisión semanal, que han dado resultados sorprendentes; de tal forma, ha apoyado la organización de varios encuentros interpolitécnico, en los que muchachos de carreras como ingeniería participan no sólo como ejecutantes, sino incluso confeccionando sus prendas.

Paralelamente a sus actividades como bailarina, directora artística, promotora y encargada de la difusión de la danza y coreógrafa, Beatriz Carrillo se ha dedicado a la docencia. Durante 28 años ha trabajado para el INJUVE, ha sido maestra en distintas escuelas del IPN y en su Academia particular ha ofrecido su enseñanza desde 1965; persona cálida y dadivosa, se ha acercado a sus alumnos brindándoles su experiencia, apoyo y confianza y nos confiesa que la mayoría de los asistentes a su escuela son becados.

Directora del Ballet de la Juventud en 1961, Beatriz ha sostenido y dirigido en forma independiente su propio grupo, Pro-danza, que despliega su actividad en distintos teatros de la ciudad.

El trabajo exhuante le agrada, por lo cual no valora mucho su esfuerzo; de tal forma, Beatriz Carrillo parece no conceder peso a su expresión coreográfica, la cual considera como parte del desarrollo natural de su vocación. En esta área afirma haber realizado modificaciones al repertorio tradicional clásico por considerar necesario adecuarse a la época y sensibilidad actuales. Tiene en total 24 obras, entre las que se cuentan *Huapango*, *Mignon*, *Misa en soul*, *El encuentro* y *La viuda alegre*, estrenada en el Teatro Lírico en 1974.

Además de las actividades mencionadas, Beatriz ha realizado un diorama sobre la historia de la danza; ha diseñado distintos cursos de capacitación para la docencia de la

danza; ha sido jurado en certámenes dancísticos, y ha sustentado ponencias y pláticas relacionadas con su profesión.

Beatriz Carrillo lamenta la falta de vocación de las nuevas generaciones y la entrega que caracterizó en otros tiempos a nuestra danza.

Como testimonio de su ideal, cumple su sacerdocio dedicada en cuerpo y alma a cada una de las etapas y facetas de la apasionante profesión dancística.

Notas

¹ Entrevista con Beatriz Carrillo, jefe del Departamento de Difusión Cultural del IPN, documento personal de la artista sin fecha o autor.

² Entrevista realizada a Beatriz Carrillo por la autora.

³ *El Redondel*, 10 de mayo de 1950, documento personal de la artista.

⁴ *Imagen*, 29 de enero de 1951, documento personal de la artista.

⁵ Documento personal de la artista, sin fecha ni autor.

Ana Castillo: la danza como alegría trascendente*

Javier Contreras Villaseñor



Escribir sobre Ana Castillo me hace pensar en las implicaciones de la vocación, esa palabra que designa la siempre particular articulación entre lo dado y lo elegido, entre lo que parece fatalidad y la libre elección. Por que según infiero de las palabras de la propia Ana, la docencia dancística, la actividad fundamental de su vida, fue la forma personal que ella le dio a una educación familiar religiosa que la conducía a plantearse una vida de misionera. Su vocación, su misión, ha sido la enseñanza del ballet, de la alegría responsable de la danza a profesionales, aficionados y minusválidos.

En el marco del pensamiento religioso, y me atrevería a decir, en el marco de nuestro horizonte cultural, particularmente válido para las usuales nociones artísticas, la vocación es la libre aceptación del camino al que uno ha sido llamado. La voz que llama es externa, pero la aceptación o el rechazo son nuestros. Pero, ¿cómo puede saberse que lo que sugiere esa voz es cierto, valioso, no un engaño? La respuesta no ocurre a nivel intelectual, sino como experiencia, como conmoción personal; continuando con la lógica religiosa, como revelación validada por el amor, se trata de un reconocimiento amoroso.

Ana Castillo cuenta que si bien su infancia estuvo rodeada de belleza —su padre era un incansable viajero, una suerte de embajador que coleccionaba obras artísticas, su madre tocaba el piano y su hermano mayor pintaba y el mismo ambiente de Coyoacán era hermoso—, sus tratos con el ballet fueron tardíos. Fue hasta los quince años cuando asistió a su primera, y definitiva, función de ballet en el Palacio de Bellas Artes.

“Estábamos a la mitad del segundo piso —un lugar muy bueno—, teníamos el mejor lugar a donde yo hubiera podido ver lo que vi cuando se levantó el telón y ante mis ojos aparecieron Dolin, Irina Baronova, Alicia Markova, y todo el medio círculo de *Silfides* [...] Entonces, me pasó esto: me levanté de la butaca, como en levitación, no supe dónde estaba, no supe qué me pasaba y comencé a llorar a mares

* Esta semblanza se realizó a partir de primer borrador de Patricia Aulestia de Alba.

[...] pero en silencio, pero mira, así, de la emoción [...] Jamás en la vida me he enamorado de nada en esta tierra a primerísima vista, pero sí con locura del ballet."¹

Lo que conmovió profundamente a Ana Castillo fue su percepción del ballet como un espacio privilegiado desde el que podía relacionar, globalizar, toda la belleza del mundo y articularlo a su propio proyecto, a su vida individual.

"Me enamoré de la belleza del ballet, pues es belleza, pero allí era todo unido, toda la belleza que yo había percibido en las huertas de Coyoacán, en los alrededores de mi casa, en los atardeceres llenos de árboles [...], eso únelo al movimiento, a lo que yo era: movimiento y actividad."²

Inmediatamente después de este encuentro inicial llega a México su primera maestra de ballet, Cordelia Fuentes, quien percatándose del interés de su alumna le sugiere que tome clases con miss Sherer. Así, todos los días, Ana se desplazaba de Coyoacán a Chapultepec, y de ahí a la calle de Londres para tomar su clase.

Tiempo después, como resultado de los comentarios de su hermano mayor, que deseaba convertir a Ana en una señorita culta y refinada, que supiera vestir y hablar idiomas, sus padres deciden enviarla a estudiar al Notre Dame College de Montreal, Canadá.

Allí, de nuevo ayudada por la concurrencia de felices circunstancias, Ana encuentra el sistema de la Real Academia de Danza Inglesa. Ana recuerda que la religiosa directora del colegio no podía entender muy bien por qué una muchacha con traza de monja quería estudiar ballet, pero la respuesta de Ana —"Por la gloria de Dios"— la dejó más que satisfecha y la decidió a consultar la guía telefónica para encontrarse con la escuela de la Real Academia que era, en aquel entonces en Montreal, el único sistema metódico de enseñanza de ballet.

El profesor Gerald Crevier le comentó que sus clases en México no le habían dejado nada, y ella entonces se prometió a sí misma que a sus alumnas nunca les ocurriría lo mismo. Éste es el segundo momento importante en la definición de un proyecto propio para Ana, el primero fue el descubrimiento del ballet, y marcó la asunción de la docen-

cia como su manera personal de participar en la actividad dancística. Cuenta Ana que la convivencia cotidiana con obras plásticas desde su infancia la habían dotado de una visión crítica artística acusada, que la llevó a comprender que no iba a ser una ejecutante, sino que sería maestra, una maestra eficaz, responsable.

De Montreal, Ana Castillo trajo a México el sistema inglés de enseñanza de la danza, apoyándose en apuntes, una excelente memoria y discos. Había encontrado su camino y poco a poco fue perfilándose como una de las grandes formadoras de bailarines y enamorados de la danza en nuestro país.

Para Ana Castillo la danza es una actividad realmente trascendente, imposible de desligar, si de veras quiere hacerse arte, de consideraciones éticas. Más allá de si compartimos o no sus concepciones religiosas, lo importante es entender que su visión del mundo trasmite todas sus actividades, les otorga un sentido, les concede densidad y coherencia: la danza es una actividad alegre, cabal, pero no gratuita.

"Si usted está formando verdaderamente a un bailarín como artista debe tender a darle una educación integral, que lo dote de un espíritu refinado, abierto, amante, un espíritu que derrame en los demás la alegría de vivir. Esto es lo que he tratado en 40 años de hacer sentir a las alumnas."³

Y agrega: "El baile es el medio de expresión más auténtico del ser humano, el que puede ser capaz de expresar más hondamente los sentimientos más sutiles, los que no se pueden expresar con la palabra; es el lenguaje más puro.

"Por medio de la danza se comunican las personas de una manera verdaderamente auténtica, se disciplina el cuerpo y el alma del individuo se conscientiza de su responsabilidad de existir."

Su concepción de la danza como una actividad generosa la ha llevado a asumir la enseñanza en tres vertientes: para profesionales, para aficionados y para minusválidos. La idea profunda que rige su trabajo es la de que la alegría de la danza no debe estar restringida sólo a aquellos dotados de cualidades óptimas. La danza debe ser un patrimonio común; claro está, adecuado a las características específicas de cada gente. Pero, ¿cómo no luchar para que la experiencia

privilegiada de la danza como belleza, alegría y transparencia ética se vuelva riqueza compartida? Si la danza es valiosa se vuelve un deber su difusión.

Durante 25 años ella y su esposo se encargaron de la formación de bailarines en el sistema inglés. Con el tiempo su labor docente se ha ido depurando y diversificando claramente en tres rubros, como se apuntó líneas arriba. Respecto a la enseñanza para profesionales, luego de muchos años de trabajar con el sistema inglés, Ana Castillo ha adoptado la escuela cubana de ballet, sin dejar de lado aquellos elementos de la escuela inglesa que le parecen importantes. A Ana se deben los primeros cursos que se impartieron en México del método cubano (en 1969 con Aurora Bosch), y en la actualidad la maestra avanza poco a poco hacia la constitución de un sistema mexicano de enseñanza del ballet fundamentado en él y complementado con la escuela inglesa.

Respecto a los aficionados, cuya enseñanza en la danza ella engloba más precisamente bajo el concepto de "ballet como complemento de la educación", ha logrado ya establecer un sistema mexicano de formación. Las alumnas estudian desde los 5 hasta los 17 años, no sólo ballet sino también danzas de América y Europa.

De acuerdo con su objetivo de extender el disfrute de la danza se encuentra su trabajo como dancaterapeuta. Es muy importante destacar esta labor, pues, de hecho, su famosa academia (la Academia de Balé de Coyoacán), es la única institución en México en la que de manera sistemática se desarrollan, desde 1983, este tipo de actividades. En la dancaterapia "de lo que se trata principalmente es de hacerles sentir (a los minusválidos) la alegría de la danza y mejorar su movilidad, su coordinación, su conducta, aunque, esencialmente, nuestra intención es la de llevarlos, a través de la danza, a todas las artes, puesto que el arte es el compañero más fiel del ser humano".⁴

A todo su trabajo docente hay que agregar su creación coreográfica, de la que pueden mencionarse: *Lo que el balé nos da* (1955), *El organillero* (1960), *Leyendas de las selvas mexicanas* (1961), *El primer encuentro* (1964), *A ti clamamos* (1971), *Fantasia angelical* (1971), *El cazador* (1975),

Ifigenia (1978), *El niño y la floresta* (1981), *Apariciones de la Virgen* (1981), *La cajita de música* (1982). Mención especial merecen las danzas litúrgicas, con las que ha celebrado los 25, los 35 y los 40 años de la Academia de Balé de Coyoacán, pues para la maestra Ana la "oración más completa es la que involucra el cuerpo y el alma".

Realmente, como lo evidencia esta última aseveración, toda la labor de Ana Castillo tiene una gran coherencia. Si consideramos sus trabajos como una obra global podremos darnos cuenta de que todas sus partes se corresponden entre sí, de que la asunción de un proyecto personal en el marco de una tradición familiar, ideológica, definida y acentuada no la han cerrado al mundo sino, al contrario, la han llevado a actuar en el "siglo", de que su vida ha sido una ética actuante.

Trabajo coherente que ha dado resultados. No es casual que varias de sus alumnas hayan obtenido premios internacionales (como Alejandra Cobo en Niza, en 1989, o en el Concurso Infantil de Lima de 1985, en el que sus alumnas obtuvieron el segundo y el tercer premios), y que Danza Mexicana A.C. le haya otorgado un reconocimiento el 8 de marzo de 1987, o que un teatro al aire libre de la Academia de Balé de Acapulco lleve su nombre.

Su labor ha estado dedicada realmente a extender el goce de la danza: "No sé qué es más grande: si los grandes triunfos de los bailarines profesionales que han salido de la Academia o los pequeños avances cotidianos de los niños minusválidos."⁵

En todo caso, qué bueno que haya alguien dedicada a trabajar solidariamente en los dos casos extremos de los practicantes de la danza.

Notas

¹ Entrevista realizada por Felipe Segura a Ana Castillo como parte de las "Charlas de danza" del CENIDI-DANZA "José Limón", el 26 de mayo de 1986.

² Idem.

³ Entrevista a Ana Castillo realizada por Javier Contreras en enero de 1989.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

Martha Castro

Javier Contreras Villaseñor



Cuando recuerda Martha Castro su participación en el movimiento dancístico mexicano, no se percibe en ella una nostalgia dolorida. Parece que revive el seguro goce, la decisión, el coraje con el que debió haber asumido su labor como bailarina. Las fotografías que testimonian su paso por los foros hacen pensar en ella como una artista de fuerte proyección y afilada técnica. Su vida como ejecutante profesional fue breve, bailó de los 13 a los 17 años, pero sus nexos con la danza han durado toda la vida. Comenzó sus estudios de ballet a los 5 años, y desde el momento en que dejó de bailar hasta la fecha ha impartido clases y montado coreografías con sus alumnos. Su relación con la danza ha sido, pues, constante.

Martha Castro nació en Puebla, ciudad en la que actualmente vive, y tanto sus primeros contactos con la danza como los de su hermana Valentina fueron propiciados por su padre, un médico apasionado de la práctica dancística. Su padre no sólo vigilaba su entrenamiento, sino también les transmitió una ética, una concepción de lo que debe ser un bailarín. "Ahora comprendo que la danza como él la veía era algo puro, él nos lo enseñó, ser puro, que el bailarín debe tener una entrega sin cosas materiales, como un sacerdote del arte."¹ Consecuente con esta concepción, de la que también formaba parte la idea de que el bailarín debe ser como agua y adoptar la forma del recipiente que la contenga, para lo cual debe estar entrenado en diversas disciplinas corporales, su padre apoyaba su aprendizaje dancístico con otra serie de actividades físicas que buscaban conseguir ese cuerpo privilegiado dotado de habilidades más allá de las cotidianas. Es decir, el señor Castro sustentaba la sabia concepción de la danza como religión, que supone la consecución del éxtasis a través del sacrificio, la dedicación plena, el apartarse del mundo.

Del periodo de sus estudios iniciales en Puebla, Martha Castro recuerda con estima a las maestras Angeles Guzmán Mastreta y Alicia Peterson de González Mena, esta última bailarina de origen alemán, quien le proporcionó los rudimentos de la danza moderna. Apenas entrando a la pubertad, Martha y Valentina le comunicaron a su padre la intención de

dedicarse profesionalmente a la danza. Se trasladaron a México e ingresaron primero a la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Nellie Campobello. Poco tiempo después se inscribieron también en la Academia de la Danza Mexicana. Recién llegada a la Escuela Nacional de Danza, Martha se preguntaba “¿cuándo podré bailar como estas chicas?” (las alumnas de Gloria Campobello). La respuesta vino pronto, pues sólo dos años después participó en su primera función, en *Las sílfides*, como parte del cuerpo de baile. Confrontadas a la necesidad de optar por sólo una de las escuelas, las hermanas Castro se deciden por la Academia de la Danza Mexicana, en la que también comenzaron a bailar muy poco tiempo después de haber ingresado.

Su padre las sometía a un régimen estricto, corrían muy temprano en Chapultepec antes de entrar a las clases de la Academia (que comenzaban a las 8 a.m.). La pasión del señor Castro por la diversidad de entrenamientos lo llevó a contratar a una cirquera callejera para que les enseñara ejercicios acrobáticos que favorecieran la elasticidad. Y los fines de semana, para descansar, las hacía nadar 5 o 6 mil metros.

La primera vez que Martha Castro subió al foro de Bellas Artes fue con la coreografía *El sueño de una noche de verano*, de Ana Mérida, y poco tiempo después participó en las coreografías que Anna Sokolow montó para la temporada de ópera (1948). Una anécdota que muestra muy claramente la corta edad a la que Martha se inició como bailarina profesional tiene que ver precisamente con uno de los montajes de Anna Sokolow, en el que se representaba una bacanal. La coreógrafa se percató de que Martha ignoraba el significado de la palabra y le pidió que lo investigara para que su interpretación tuviera la necesaria dignidad.

Los entrenamientos y los ensayos configuraban una vida intensa pero cerrada, circunstancia que, sin embargo, no preocupaba a Martha. “El ambiente externo lo conocía muy poco, pero estaba uno tan feliz en la danza, que ya no hacía falta nada más.”² Es desde la perspectiva del trabajo, de la exigencia, desde la que Martha hace la remembranza de sus maestros. Recuerda, por ejemplo, a Xavier Francis,

de quien “siempre recibía regaños, rara vez una palabra como ‘esto está bien’. Pero un bailarín necesita que le exijan más y más, el bailarín es para superarse y superarse”.³ Y añade “en mí la exigencia no creaba inseguridad. En una persona que de veras se quiere superar, el hecho de que le exijan es una muestra de que puede dar más”.⁴ Anna Sokolow también era muy estricta, de sus clases “yo me acuerdo que eran golpes por todos lados, para enderezarnos la pierna, para meter el estómago, bajar los hombros... pero gracias a eso se hace un bailarín, no nada más moverse, sino darle la forma al cuerpo para sacar la belleza que debe resultar en todo movimiento”.⁵ También José Limón, algunas veces, le dio clases. Sus maestros eran exigentes “y yo les respondía, si me tomaban en cuenta para sus coreografías, eso hablaba de que me consideraban una bailarina responsable”.⁶

El compromiso de Martha en su trabajo como ejecutante era total, “cada coreografía la vivía, la disfrutaba. El sentirme ahí en el escenario de Bellas Artes, cada presentación era como un sueño mágico. Yo bailaba sintiendo cada coreografía verdaderamente. *Tonanzintla* era un juego, *La manda* era una tragedia verdaderamente”.⁷

Algunas de las coreografías en las que Martha Castro participó con el grupo de la Academia de la Danza Mexicana entre 1948 y 1952 fueron: *La luna y el venado*, de Ana Mérida; *Tonanzintla*, *Redes y Los cuatro soles*, de José Limón; *Fecundidad*, *La poseída y El chueco*, de Guillermo Keys; *Los pájaros y Sensemayá*, de Martha Bracho; *La balada mágica*, de Guillermo Arriaga; *La hija del Yori y La manda*, de Rosa Reyna, etcétera.

Su labor como bailarina era muy estimada, por lo que no es casual que después de su trabajo en México con José Limón tanto a ella como a su hermana Valentina, a Beatriz Flores y a Rocío Sagaón les concedieran una beca para estudiar en los cursos de verano del Connecticut College de New London, Conn., y que las invitaran a participar en el Festival de Danza de Jacob's Pillow, Mas., con *Tonanzintla*. La crítica norteamericana alabó el trabajo coreográfico y el desempeño de las bailarinas, muestra de esto es el artículo

que el *Dance Magazine* de agosto de 1951 dedicó a las presentaciones.⁸

A su regreso de Estados Unidos, Martha, enamorada, dudosa entre aceptar otra beca que le ofrecían para estudiar de nuevo en aquel país o casarse y radicarse en México, opta por lo segundo y abandona el trabajo como bailarina (1952). “No pude fusionar los dos proyectos —vida familiar y trabajo artístico—, porque es muy difícil ser una buena artista y ser buena madre. Yo pensé ahora: mi responsabilidad son mis hijos. En la vida, o se hace una cosa bien, o no se hace.”⁹

Martha recuerda con agrado los ensayos, la magia del foro. Le gustaba observar cómo discutían coreógrafos y directores de orquesta sobre las diferentes maneras de entender el tiempo musical (para los músicos, los bailarines siempre iban “adelantados” o “atrasados”), le gustaba sentarse a un lado del foro y contemplar la cotidianidad de la “obra negra” dancística, la que no se ve, la insustituible. “Eran fantásticos los ensayos con las luces, el vestuario y las escenografías. Muchas veces no salíamos ni a comer. Estaba un completamente metido. Después de las clases, los ensayos. Lo que era muy agotador era cuando montaban las coreografías. Lo que fue *Redes* y *Los cuatro soles* de Limón, era de ‘vuélvnanlo a hacer’ y ‘no sale’, y les cambiaba pasos. Eran ensayos verdaderamente agotadores. Y al terminar de ensayar, de toda esa cosa, de ese otro mundo de fantasía, cuando se quedaba solo el foro me nacía una sensación de nostalgia, de ausencia. ¿Dónde quedó todo aquel movimiento que teníamos?”¹⁰

Ya casada regresó a Puebla y en 1953 puso una escuela particular para niñas que desearan estudiar danza clásica. En 1957 la directora del Centro Escolar Niños Héroes de Chapultepec, que la había visto bailar, la invitó a fundar el departamento de danza moderna de la escuela. Éste fue un trabajo pionero, pues realmente no existía tradición de danza moderna —como se la llamaba en aquel tiempo— en la ciudad. Dio clases, montó pequeñas coreografías, organizó presentaciones durante 18 años. De este periodo Martha recuerda el *Ballet patria* (1962), trabajo artístico de masas

ideado por Martha Molina de Martínez y cuyas coreografías eran obra de Martha Castro. En 1974 impartió dos cursos en la Universidad de las Américas, y desde ese mismo año hasta la fecha se ha ocupado de las clases de técnica clásica y contemporánea de la Casa de la Cultura de la ciudad de Puebla. En esta institución, en la que trabajó al lado de su hija Cynthia Couttolenc, logró formar un grupo —no a nivel profesional— con el que se presentó en tres ocasiones en el Museo del Chopo, una en el Teatro del Ballet Folklórico y una más en la sala Miguel Covarrubias. Además se encargó de impulsar los “domingos culturales”, en los que se presentaban trabajos coreográficos con la perspectiva de ampliar el público de la danza.

Martha Castro ha trabajado por más de treinta años como maestra en Puebla, ha montado también coreografías sencillas, adecuadas al nivel de sus alumnos. “No son coreografías muy complejas, pero he gozado creándolas.”¹¹ De sus obras pueden mencionarse: *Tiempo de danza*, con música de Bach, el *Himno a la alegría* (música de Beethoven), *Bolero* (Ravel) y *Alegría de la danza* (con música del segundo movimiento de la *Séptima sinfonía* de Beethoven). Este último trabajo le es especialmente querido porque el músico que más ama es Beethoven, y desde su periodo como bailarina había deseado hacer una coreografía empleando composiciones del autor alemán. A últimas fechas su labor coreográfica está en receso, entre otras cosas debido a la lamentable muerte de su hija Cynthia. Sin embargo, no se plantea este silencio como definitivo.

La idea que me da Martha Castro es la de una mujer animosa, trabajadora, alegre, respetuosa y consecuente con la decisión que tomó de abandonar los lugares más visibles del oficio dancístico en beneficio de esos otros, no del todo valorados pero indispensables en el desarrollo de la danza: el del promotor, el de la maestra que inicia con seguridad y conocimiento. Creo que ella ha seguido vinculada muy sólidamente y eficazmente a esa “obra negra dancística” de que hablábamos líneas arriba y que la cautivaba cuando era reconocida como excelente bailarina. “No me quejo de mi vida actual, he tenido muchas satisfacciones. En forma

modesta he contribuido a que la danza siga y la danza sigue en mí. He tenido oportunidad de expresarme y todavía no se sabe lo que dirá el futuro.¹¹

Notas

¹ Entrevista a Martha Castro realizada por el maestro Felipe Segura en el ciclo de "Charlas de danza" del CENIDI-DANZA "José Limón", el 13 de noviembre de 1989.

² Entrevista realizada a Martha Castro por el autor.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ "Charla de danza..."

⁶ Entrevista a Martha Castro realizada por el autor.

⁷ Idem.

⁸ *Dance Magazine*, Nueva York, agosto de 1951.

⁹ Entrevista del autor.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Valentina Castro: la fortaleza de la vocación

Oscar Flores Martínez



A Valentina Castro podría considerársele miembro de una generación de bailarines que, gracias a su notable destreza técnica y profunda creatividad, ayudó a consolidar el proyecto nacionalista de la danza moderna mexicana; pero también pertenece a aquel grupo que rompió con normas establecidas de ese periodo, con el fin de ubicar a nuestro movimiento dancístico dentro de un contexto contemporáneo.

Alumna tanto de la Escuela Nacional de Danza como de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), agregó a su preparación técnica una visión cosmogónica basada en nuestras tradiciones indígenas; esto último como resultado tanto del énfasis paterno en una educación apegada al ejercicio físico y a la naturaleza, como de las enseñanzas recibidas de la Confederación de Danzantes que dirigía el padre Garibay, en Santiago Tlatelolco.

“Mi padre —afirma— tenía una profunda liga con las cuestiones indígenas. Él nos decía que nuestras raíces estaban todavía presentes en las danzas (de *Los Concheros*) que se presentaban”.

Valentina Castro tuvo un entrenamiento dancístico riguroso. De las 10:00 a las 14:00 horas asistía a la ADM y después, de las 16:00 horas en adelante, a la Escuela Nacional de Danza.

Valentina descubre su vocación por la danza cuando su padre las llevó a su hermana Martha y a ella a ver las compañías de Katherine Dunham y el Ballet de la Ciudad de México, y la inclinación se refrenda cuando vino Anna Sokolow a montar la coreografía de *Mefistófeles*; el trabajo de este montaje fue observado por Valentina cuando era una aprendiz.

Las imágenes de Alicia Markova y Anton Dolin también son decisivas en la resolución de dedicar su vida a la danza, y Valentina participa en el cuerpo de baile en una función de la compañía de estos bailarines clásicos.

Así, la experiencia escénica de Valentina Castro comienza a temprana edad, pues durante el periodo en que estudia en la ADM, baila en la coreografía que hizo Ana Mérida para el montaje teatral de *Sueño de una noche de verano*, consti-

tuyendo el debut profesional de Valentina, su hermana Martha y Rocío Sagaón.

Algunos años más tarde, en medio de una turbulenta situación de simpatías y diferencias, actúa en el montaje de *Los cuatro soles*, de José Limón, el cual —a decir de Valentina— fue un intento de Miguel Covarrubias por unir a un gremio sumamente fraccionado.

Tonanzintla constituyó para ella uno de sus éxitos más resonantes en su carrera de intérprete, llegando a ser modelo para la portada de la revista especializada *Dance Observer* en su número de octubre de 1951. Valentina recuerda así el proceso en que se creó la obra y a su autor:

“Limón necesitaba gente que no tuviera problemas entre sí. Escogió bailarines jóvenes, además, porque los personajes de esta obra son arcángeles; yo tenía el papel de La Sirenita.

“*Tonanzintla* fue mi primer ballet donde tenía un personaje importante. José Limón y yo hacíamos los mismos pasos juntos. Él era muy alto y yo muy chiquita, me imagino que debió de haber sido muy gracioso ver la misma secuencia hecha en diferentes tamaños.

“Por otra parte, cuando yo entraba al foro en sus hombros me hacía sentir que el escenario del Palacio de Bellas Artes era muy chiquito para mí; bailaba con esa misma sensación, porque Limón me enseñó a desarrollar una fuerza escénica.

“José Limón me impresionaba mucho. Tenía una personalidad muy fuerte; aun cuando era una niña, sentía que cuando me tomaba de la mano me transmitía una fuerza tremenda. Él hacía bailar hasta a las piedras.

“Era un hombre sencillo, siempre andaba de pantalón gris amarrado con un lazo o cinturón. Usaba un sombrero y lo dejaba por todas partes, sin recordar dónde lo había dejado”.

Valentina considera que Limón no fue la única persona decisiva en su carrera, porque también fueron vitales para ella Anna Sokolow, quien —asegura— le enseñó a poder transmitir la intención del movimiento y cómo construir internamente un personaje en la danza, Ana Mérida, Ricar-

do y José Silva, y Xavier Francis, quien le proporcionó las bases técnicas modernas.

A pesar de llevar una intensa preparación clásica, prefirió encaminar su carrera en la danza moderna y contemporánea, pues consideró que las temáticas que abordó la danza moderna fueron más importantes al plantear situaciones que devenían directamente de un estado real de nuestro pueblo.

Cuando comencé en la danza —puntualiza Valentina— surgía todo un movimiento nacionalista que se sustentó en una problemática que vivíamos en carne propia. Siempre pensé que la danza debía de reflejar ese sentir y fue una de las cosas por las que me adherí al Ballet Nacional. Guillermina Bravo en ese periodo hacía una danza en que se fusionaba la problemática nacional y la vanguardia.

En ese tiempo —agrega— tenía que bailar por algo que tenía que denunciar. Entonces, el Ballet Nacional no tenía todavía bailarines perfectamente “formados”, lo cual me dio la oportunidad de integrarme a una compañía que me satisfacía y al mismo tiempo formar bailarines como Antonia Quiroz, Raquel Vázquez y, más tarde, Jaime Blanc, Victoria Camero, Eva Zapfe y Fernando Castillo, entre otros.

Entre 1967-1968 dejó el Ballet Nacional y emigró a Michoacán enferma de una avitaminosis severa, producto de la sobrecarga de trabajo a causa de sus demandas como primera bailarina, maestra y coreógrafa.

En la Universidad Nicoláita, Valentina —a pesar de su estado de salud— impartió clases, formando la nueva generación de bailarines que ahora son los maestros de la localidad. Llegó a dar funciones didácticas, logrando ser considerada como una de las pioneras de la danza contemporánea en el estado de Michoacán.

A causa de problemas de tipo político regresó a la capital con Jaime Labastida —entonces esposo— y Raúl Flores Canelo la invitó a ser una de las integrantes fundadoras del Ballet Independiente (BI).

Valentina Castro comenta que se une a esta compañía por el tipo de atracción que tenía por aquella época el BI, lo que se refleja en su obra coreográfica al entrar en un periodo costumbrista como *Adán y Eva*, *Pastorela*, *La Anunciación*.

Esto llama la atención de los medios de comunicación. La revista *Política* publica en su edición del 15 de julio de 1964: “Valentina Castro, cuyo fuego interpretativo daría luz a cualquier buen conjunto, hará su debut como coreógrafa en una danza —*Adán y Eva*— que sobre música de Rafael Elizondo creó en colaboración con Raúl Flores Canelo, especie de institución múltiple del Ballet Moderno Mexicano.”

Por 1972 colabora con Carlos Gaona en la Universidad de Guanajuato, ayudándole a reconstruir algunas de sus obras como bailarina invitada del grupo de esta universidad.

En 1973, después de un largo periodo de convalecencia entra a formar parte de la naciente compañía independiente de danza contemporánea, *Expansión 7*. “A pesar de que era un grupo muy joven —señala Valentina— fue muy interesante, porque efectuamos una serie de experimentos muy importantes utilizando el método de la improvisación, que por entonces aún no se practicaba en México”.

Cuando *Expansión 7* tenía función, no sólo se ofrecía la representación en el foro, sino que había exposiciones y muchas otras cosas, pues pensaban que el arte debía comenzar desde que el público entrara, integrarlo y hacerlo partícipe del espectáculo.

Parte del trabajo experimental de *Expansión 7* lo hizo con el grupo musical Quanta. En esta fase se propusieron como reto no hacer nada de repetición de movimientos que provinieran de la técnica o ya utilizados en otras ocasiones; después de dos meses empezaron a ver resultados del trabajo.

Este grupo fue de los primeros en establecer una dirección colectiva. Uno de sus objetivos era el desarrollo y cooperación de todos sus integrantes para poder ingresar de lleno dentro del arte contemporáneo, lo que llevó a Valentina hacia una nueva etapa de su labor coreográfica.

Por este tiempo inicia sus estudios en la técnica Nikolais y descubre que el arte dancístico no podía ser sólo danza, sino que tenía que estar interrelacionado con la música, la pintura, la poesía, etcétera.

El siguiente paso fue conformar un grupo propio donde pudiera concretar sus inquietudes como coreógrafa. En esta etapa, Valentina Castro se aboca a la formación de un público, realizando funciones en todas las delegaciones del Distrito Federal e instituciones como el Instituto Politécnico.

Fue la época también en que Amalia Hernández beca a jóvenes bailarines y coreógrafos a Nueva York, trayendo maestros extranjeros bien pagados, cuando reúne en su casa a pintores, músicos y bailarines con el propósito de que se conozcan e inicien una labor conjunta.

Lamentablemente en el ámbito de la cultura oficial, comenta Valentina, en cada fin de sexenio el dinero se acorta para la cultura sustancialmente. FONAPAS me había propuesto hacer una obra infantil con un promedio de 150 funciones. Por ello, Carlos Gaona y yo establecimos Danza-Teatro de México, pero el proyecto se llevó a cabo sólo en sus primeras etapas y tuvimos unas cuantas funciones.

En 1981, Rosa Reyna pone en contacto a Valentina Castro con el círculo cultural de Culiacán, e inicia una nueva etapa para la bailarina, pues estaba consiente de lo necesario que era para ella ir de nuevo a enseñar lo que sabía a provincia. Planeó la estructura de su trabajo en la Escuela José Limón con base en algunas charlas con coreógrafos, maestros y sus propias inquietudes, y llegó a la conclusión de que para poder formar bailarines lo más rápido posible la técnica formal no era el camino más propicio. Se propuso entonces formarlos con una mentalidad abierta, pues en su opinión lo adecuado era ofrecerles una técnica mucho más libre con ejercicios, carreras, elasticidad; un poco como inició su hija Eva Zapfe, quien se había criado con una espontaneidad dirigida.

Empezó a estructurar su programa de trabajo titulado *De forma horizontal*, el cual consiste en que se trabaja al mismo tiempo dando funciones para difundir la danza, en la formación de bailarines y con las instituciones culturales.

En Culiacán forma con un grupo de universitarias un equipo multidisciplinario feminista de ayuda y orientación, así como para analizar la situación de la mujer en Culiacán. Toda esta experiencia acumulada le fue dando ideas para sus

obras, pues Valentina Castro reconoce que su obra coreográfica de esta época refleja esta problemática, lo cual desembocó en obras audaces. Otra de sus inquietudes de este periodo fue fomentar en sus alumnos la conciencia de que como artistas tienen una labor que realizar: educar y sensibilizar a nuestro pueblo.

Sin embargo, pese a una importante tarea desarrollada en Sinaloa, el síndrome de fin de sexenio vuelve a afectar sus planes de trabajo, al mismo tiempo que tras diversos problemas y hostilidades empieza a ver que su labor deja de tener el reconocimiento oficial y el apoyo necesarios.

Después de regresar a México y de impartir un curso en Tijuana, Valentina recibe una invitación para enseñar en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey.

Esta nueva etapa, la califica Valentina Castro como frustrante debido a la inflexibilidad del sistema educativo con el cual se encontró. Pese a todo, retorna a su proyecto de *Valentina Castro danza-teatro mexicano* y gracias a su esfuerzo difunde la danza contemporánea en esa ciudad, formando tanto a un grupo de bailarines como a un público y emprende una cruzada de sensibilización hacia los funcionarios de la localidad.

Retomar el trabajo y manejo ortodoxo de la técnica, forzada por las circunstancias, fue un reto para ella. Por alguna razón de rebeldía —argumenta— está en contra de este método porque considera que en vez de ayudar al bailarín lo limita, pues muchas veces llega a convertirse en un magnífico “intérprete de salón”, pero incapaz de hacer algo que no esté en la técnica en sí.

Pese a todo, Valentina Castro ha encontrado satisfacciones en esta etapa de su carrera; entre ellas la de dar a conocer este tipo de danza que ha cultivado. “El deseo de mostrar mi trabajo me llevó a querer enseñarlo al público en un teatro correcto, con buenas luces y sonido.

”Invité a otro grupo que estaba naciendo apenas, dimos la función para conocernos todos los que hacíamos danza contemporánea en Monterrey y así nació Primer Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea en 1986, que se llevó a cabo en el Teatro San Pedro.

”Con una fértil trayectoria ha llegado al estadio en que siente la necesidad de reflexionar acerca de la danza. La danza para mí —afirma— tiene que ser algo que deje al espectador conmovido.

”Tiene que ver belleza —subraya—, pues en caso contrario no vale mucho. Esto no quiere decir que sea *bonita*. No, la belleza se da a través de las imágenes, por las luces, el tema, la forma, el espacio, el tiempo. Además, es necesario que busque una identidad”.

Para esta coreógrafa, el oficio de hacer danzas representa una gran responsabilidad porque “es bueno reflexionar hacia dónde se dirige la creación”, sin pretender que tenga una identidad a fuerza.

Acerca de ser coreógrafa, Valentina comentó que es algo que significa peligro y aventura al mismo tiempo, pues declara que no trabaja bajo un esquema preconcebido. Explica que tiene que conocer a sus bailarines, pues espera que después de interpretar una obra suya sean mejores. El aspecto de aventura se refiere a que le gusta trabajar con nuevas partituras, compositores jóvenes, ideas nuevas.

Maestra de varias generaciones, Valentina Castro está convencida de que ser maestra es algo muy excitante por las posibilidades de experimentación, en el mejor sentido del término, que se presentan. Sin embargo, opina que ser maestro no sólo consiste en enseñar los pasos que se han aprendido y transmitirlos, sino en desarrollar todas las posibilidades creativas e interpretativas del discípulo al máximo.

Todo lo anterior porque el bailarín, para ella, es alguien que ha transformado su cuerpo, producto de un trabajo que requiere mucho tiempo, simultáneamente a un “trabajo del alma”.

En su caso, Valentina considera que ha pasado por diversas etapas como artista: “Yo me puse en la disyuntiva entre ser una mujer más o ser una bailarina. Me negué a ser una para devenir en la otra. Esto me costó muchísimo en la vida porque para mí la danza ha sido algo muy fuerte y que no podría dejar de hacer nunca.

”La danza —reflexionó— me ha dejado una vida de la cual me siento satisfecha. No ha sido el dinero, pero nunca

me ha faltado. He conseguido el respeto de mis compañeros, una admiración de mis alumnos. También una disciplina, una manera de comprender el mundo.

“Si volviera a nacer —concluyó— volvería a ser bailarina, no podría ser otra cosa. Volvería a hacer cada una de las cosas que he hecho: mi danza, mis hijos y mi amor”.

Coreografías hechas por Valentina Castro

1953	<i>Muros verdes</i> <i>Integración</i>	Colectiva. Estrenada en Bellas Artes. Estrenada en la ciudad de Monterrey, N.L., Teatro Florida.
	<i>Creación del quinto sol</i>	Teatro mexicano de masas. Hizo la danza correspondiente a la creación del hombre y de la mujer. Estadio Universitario.
1969	<i>Adán y Eva</i>	Auditorio de la ciudad de Puebla.
1970	<i>Retratos agónicos y vivientes</i>	Teatro Bellas Artes.
1973	<i>En una sola llama</i>	Teatro del Bosque.
1974	<i>Desdoblamiento</i>	Teatro Jiménez Rueda.
1976	<i>Naturae</i>	Teatro del Ballet Folklórico.
1978	<i>Omeyucan</i> <i>Galaxias</i>	Teatro del Ballet Folklórico. Realizada conjuntamente con Canuto García. Ballet Folklórico.
1978	<i>Constelación interrumpida</i>	Teatro del Ballet Folklórico.
1979	<i>A puñados de luz sonoros</i>	(?)
1980	<i>Badia</i>	(?)
1982	<i>Danza en el umbral al sur de lo soleado</i>	Teatro Calderón, ciudad de Culiacán.
1982	<i>Luminosa</i>	Teatro Calderón, ciudad de Culiacán.
1982	<i>Tránsito de luz y sombra</i>	Ciudad de Culiacán
1983	Elabora un espectáculo de poesía en movimiento, en que une la danza, la música, efectos luminosos, la palabra, sonidos, para dar una imagen que deviene de la poesía de Josefina Reyes.	Estrenada en el Teatro Calderón, ciudad de Culiacán
1984	<i>Poesía en movimiento</i> , con los poemas de Rosario Castellanos, Guadalupe Amor y Josefina Reyes. Este espectáculo fue elaborado para los festejos del 8 de marzo. <i>Día Internacional de la Mujer.</i>	
1985	<i>Dos figuras en verde</i>	Estrenada en el Teatro Calderón, ciudad de Culiacán.

1985	<i>Códices</i>	Teatro Calderón, ciudad de Culiacán
1985	<i>Los de adelante corren mucho</i>	Estrenada en el Teatro de la Ciudad de Monterrey, N.L.
1987	<i>Kadu</i>	Teatro de la Ciudad de Monterrey
1987	<i>Encuentros</i>	Teatro al aire libre de Monterrey
1987	<i>Relaciones</i> , coreografía para el grupo Danza contemporánea en concierto	(estrenada)
1987	<i>Duendes</i> , creada para la compositora Mirna Bazán	Teatro Chopin de Monterrey (estrenada)
1988	<i>Días de fiesta</i>	Teatro de la Ciudad de Monterrey, N.L.
1988	<i>Brasileira</i>	Teatro de la Ciudad de Monterrey, N.L.
1989	<i>Luz detenida en el aire</i>	Teatro de la Ciudad de Monterrey, N.L.

Carlos Gaona

Anadel Lynton



Carlos Gaona es un hombre que ha incursionado en casi todos los aspectos de la danza y el teatro: como bailarín y actor, como coreógrafo y director teatral en una gran diversidad de géneros, como fundador y director de importantes compañías en Xalapa y Guanajuato, como maestro, iniciador y guía de vocaciones entre muchas generaciones de bailarines y actores en la capital del país y en el interior. También tuvo una breve incursión en la burocracia, como jefe del Departamento de Danza del INBA en 1973.

Forma parte de la primera generación de grandes bailarines-coreógrafos forjados en el Ballet Nacional bajo la dirección de Guillermina Bravo (y Josefina Lavalle en la primera época). Es pionero en la formación de compañías con miras profesionales en la provincia, por lo tanto, pionero de la tan llevada y traída descentralización de la cultura que todavía no se consolida del todo por la falta de valorización de la necesaria continuidad en los apoyos. Por sus largas épocas de trabajo fuera del Distrito Federal sus trabajos creativos actuales no han sido tan difundidos, y desgraciadamente sus actuaciones y puestas en escena tan importantes en décadas pasadas sólo quedan registradas en la memoria de quienes las vieron y en unas cuantas fotografías y crónicas.

Carlos me dice: "Ya no conservo fotos ni programas ni recortes. Quizás porque viajo tanto de un lado para otro, me es difícil cargar con muchas cosas y se me van perdiendo, o quizás también es falta de apego a estas cosas. Yo soy hoy y no ayer."

Y definitivamente, aunque su falta de afán de coleccionista dificulta la reconstrucción de algunas fechas y hechos exactos, compartir con él sus experiencias y reflexiones, su visión del pasado tamizada con la perspectiva crítica de hoy, me ha llevado a revalorar la trascendencia, para mí y para muchos más, de la labor de Carlos como artista y como persona dedicada a la danza y al hecho escénico en toda su amplitud, durante más de cuarenta años. A pesar de todas las dificultades que sigue ofreciendo esta profesión cuando se lleva con seriedad, pasión y espíritu creativo de renovación, Carlos continúa en la búsqueda de nuevos espacios para crear, construir y trascender.

Después de estudiar teatro desde muy joven, Carlos se inició en la danza con Guillermina Bravo en 1948. Pronto se funda el Ballet Nacional de México bajo la dirección de Guillermina y Josefina Lavalle y Carlos baila con el grupo desde sus inicios, junto con Aurea Turner, Lin Durán, Evelia Beristain, Enrique Martínez y otros. Carlos se convierte en maestro y coreógrafo, organizador y *regisseur*. En fin, durante las siguientes dos décadas será uno de los miembros claves de esta agrupación independiente, madre y modelo para muchas compañías que hoy día comparten la escena mexicana con esta institución fundante. Participa en numerosos estrenos en el Teatro de Bellas Artes, temporadas en otros teatros de la capital, constantes giras a provincia tanto en teatros como a plazas, atrios, patios y parques, además de la renombrada gira a Europa y China junto con el Ballet Contemporáneo de Bellas Artes, y giras a Cuba, Estados Unidos y Canadá. Colabora en ocasiones con el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana, el Ballet Concierto dirigido por Felipe Segura y el Ballet Independiente dirigido por Raúl Flores Canelo.

Desde 1963 inicia su labor pionera fuera de la capital, fundando y dirigiendo el Ballet de la Universidad Veracruzana. En 1968, junto con Ana Mérida, organiza y entrena el Ballet Folklórico de Etiopía y estudia en Polonia. En 1969 funda la escuela y crea la compañía de danza de la Universidad de Guanajuato. En 1973 es nombrado jefe del Departamento de Danza del INBA y en 1975 director de la Compañía de Artes Escénicas del Gobierno del Estado en Guanajuato.

Ha creado más de treinta coreografías, destacándose entre otras, *El ciclo mágico* (Béla Bartók, Xavier Lavalle, 1958), *El corrido del sol* (Carlos Chávez, Xavier Lavalle, 1958), *El amor amoroso* (Händel, Juan Soriano, 1959), *Cuatro en el foro* (Samuel Barber, 1963) y *Danzas primitivas* (Pierre Schaffer, Guillermo Barclay, parlamentos de Emilio Carballido, 1964), todas ellas estrenadas con el Ballet Nacional. También creó numerosas obras coreográficas para las compañías de Xalapa y Guanajuato. Puso en escena ocho comedias musicales incluyendo *Landrú* y *La ilustre fregona*, dieciséis obras de teatro, entre otras *Silencio*, *pollos pelones*,

de Carballido, *Bodas de sangre*, *El maleficio de la mariposa* y muchas otras obras de García Lorca, y siete espectáculos de teatro de masas, empezando con su versión de *Homenaje a Hidalgo* de Carballido y Rafael Elizondo, y *Suave patria* con textos de López Velarde. Cinco de estos montajes fueron encargados para las ceremonias de inauguración y de clausura de diversos Festivales Cervantinos.

Fue miembro del Consejo de Maestros que elaboraron el programa de estudios vigente en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y actualmente es director de Artes Escénicas de Guanajuato, A.C. y monta obras de teatro y danza infantil para organismos de este estado.

Sigue siendo un anhelo suyo participar como coreógrafo y director teatral en una compañía fuera de la capital del país, pero con el financiamiento necesario para permitir la continuidad y la consecuente profesionalización de sus integrantes, para poder seguir en la línea de trabajo que más le apasiona desde hace mucho: la formación de teatristas integrales y la creación de espectáculos que conjuntan la danza, el teatro y el canto.

Me emocionó sobremedida la oportunidad de reencuentro y reflexión conjunta que me proporcionó conversar con Carlos Gaona, con el motivo y el pretexto de su inclusión en el bien merecido *Homenaje a una vida en la danza* organizado por el CENIDI-DANZA "José Limón" del INBA. Ha sido un reencuentro con una de las personas que más influyó en mi formación en los inicios de mi carrera como bailarina dentro del Ballet Nacional y con una de las figuras que considero más valiosas dentro de una tradición histórica fundamental y aún vigente dentro del arte mexicano. Surgida desde los trabajos de Waldeen y Anna Sokolow, consolidada dentro del Ballet Nacional con el aporte fundamental de Carlos, y en continuo desarrollo y diversificación a través de múltiples vertientes por sus mismos originadores, hijos y nietos artísticos, es una tradición que implica dedicación sincera, disciplina, trabajo grupal, asumir conscientemente el papel de misioneros de una nueva cultura en surgimiento y reelaborar antiguas tradiciones provenientes de la mezcla de culturas asentadas en estas tierras.

Creo que las palabras de Carlos al relatar y repensar aspectos de su vida resultan de la manera más vívida de transmitir una parte de la gran riqueza que nos lega su intensa participación en el forjamiento de la danza y el teatro mexicanos, sobre todo para quienes no han tenido el privilegio, que sí gozamos muchos, de convivir con él en el trabajo diario de la clase, el ensayo y la discusión, de verlo bailar y de presenciar sus obras.

Carlos Gaona Álvarez nació en 1930 en San Luis Potosí. Su madre era de Durango y su padre de Saltillo. A los ocho meses es trasladado a la ciudad de México por su padre, junto con su nana y sus tres hermanos de 12, 10 y 8 años; unos quince años después se reencuentra con su madre a quien creía muerta. Su padre, supervisor en Ferrocarriles Mexicanos, viajaba mucho y sus hermanos eran tan mayores que Carlos pasó una infancia muy solitario. Dice: "mi padre tenía un carácter incomprensible para mí, me causaba un pánico espantoso. Mis hermanos me trataban de educar, pero por la diferencia de edades yo me aislaba totalmente. Era muy temperamental y nos peleábamos muchísimo. Yo no hablaba con mi madrastra ni con mi padre.

"Desde que tengo uso de razón me vi involucrado en sueños y fantasías. Cuando iba al cine, empezaba a actuar como un personaje de la película y me volvía mitómano. En la escuela me encantaba declamar y bailar.

"Después que mis hermanos se salieron de la casa, encontraron a mi mamá, me la presentaron y me puse a vivir con ella una época muy breve, ya de adolescente. Mi mamá era una mujer encantadora y muy culta. Era gerente de un garage donde muchas artistas dejaban sus coches y me empecé a relacionar con ellos y trabajé de extra en algunas películas. Ya había dejado la secundaria cuando salí de mi casa, pero empecé a estudiar teatro con Luz Alba, una maestra vieja, judía norteamericana, que formó actores estupendos y con Seki Sano, Xavier Villarrutia, Jebert Darién, Fernando Wagner y Lola Bravo. En esa época (1946-47), vi la función del Ballet Waldeen en el Hotel del Prado y después la primera temporada de la Academia de la Danza Mexicana. Me entusiasmé muchísimo. Poco después de que

Guille (Bravo) se salió de la Academia con Chepina (Lavalley) y los demás, estaba yo en una puesta de escena con Lola Bravo y ella me dijo de las clases que daba Guillermina (su hermana) en un salón del sindicato de Ferrocarriles, creo que era, en la avenida Hidalgo. Fui para apoyar mi vida como actor, pero Guillermina me dijo que por qué no le dedicaba más tiempo a la danza ya que yo tenía muchas facultades (aunque yo no lo creo del todo).

"Mis maestros decían que yo tenía temperamento para el teatro y además tenía una memoria privilegiada. Yo me aprendía los textos de todo el reparto y podía apuntar con el libro cerrado. Después encontré que también en la danza aprendía rápidamente los papeles de todo el elenco.

"Me fue muy placentero descubrir mi cuerpo y me jaló mucho la seriedad del trabajo, mientras que en teatro la gente faltaba, llegaba tarde, no aprendía los textos. En la danza hay mucha más disciplina y requiere mucho tiempo de dedicación. También trabajé mucho solo, ensayando, analizando, facultándome para bailar físicamente y para entender la danza. Todo lo que veía y oía lo traducía al movimiento.

"Aparentemente soy sociable y seguro porque elaboré esta manera de ser desde muy chico para hacerme un campo entre la gente importante en el arte que yo trataba primero entre los conocidos de mi mamá y después con los que me presentaba Guillermina en el café. En aquella época todos nos conocíamos en el ambiente artístico. Yo iba a todas las exposiciones, los conciertos, los teatros. Si oía de un libro, corría a leerlo, aunque a veces lo entendía y a veces no. Yo tenía que estar al tanto, tener una opinión. Mi aprendizaje fue inconexo quizás, pero todo era novedoso y bonito para mí.

"Empecé a dar clases a los seis meses de estudiar danza, un tanto obligado por Guillermina porque dijo que yo sabía explicar bien. Eso me dio mucha seguridad. En la clase de danza hay una parte de rutina necesaria y que puede ser muy excitante y una dosis de creatividad, cuando te bulle la imaginación para crear eso que llamábamos "pasos" en aquella época, aunque ahora el término me suena delznable. Dar clase me abrió el mundo, me abrió a la posibilidad de expresarme sin temor.

"También como a los seis meses en mi primera temporada en el Sindicato de Electricistas con Chepina, Lin, Evelia, Aurea (tan lúcida y equilibrada), Amalia Hernández, Eva Robledo, Enrique Martínez y Miguel Córcega, que era una enorme promesa como bailarín. Bailé en *En la boda* de Waldeen y no me acuerdo en qué más.

"Aunque yo ya había trabajado un poco en cine y radio y como comparsa en la ópera, esta primera función fue una sorpresa muy llena de placer. Pude experimentar la dinámica del espacio, sentirme involucrado en todo y sentirme alguien. Aunque mis papeles eran de grupo, acababa yo de empujar, nunca me sentí sin opinión ni individualidad.

"Yo tomaba muy en cuenta mi aprendizaje teatral y me construía mis personajes, me inventaba sus historias. Para mí uno de mis logros como bailarín es siempre estar en el foro con un cometido, una idea, saber por qué estaba parado allí, qué quería decir con mi papel. Yo no salía a hacer ejercicio en una geometría inventada por otro sino a interpretar. Cada movimiento que yo hacía lo traducía en ideas, en palabras, y lo analizaba y practicaba solo. Sabía que tenía cosas importantes que decir. Pienso que fui mejor bailarín que mi entrenamiento porque la emoción y la idea llevan a los músculos, al cuerpo, de manera inseparable. Yo tengo una manera de ser muy dinámica, movidiza, contrastante. Así es mi vida interna y eso me hermanaba con la danza, aparte de la seriedad, constante y profesionalismo que encontré en el Ballet Nacional. Bailar, actuar, era mi escape y mi fuga.

"Desde Waldeen y Anna Sokolow, ésa es una idea central en el desarrollo de la danza mexicana, pero muchas veces parece que se olvida y hay que recordarlo. Con Seki Sano también aprendí eso, la disciplina absoluta, auténtica, la verdadera concentración. Cada clase era un rito y un derroche de sabiduría, excitante y bella, y se le disculpaban sus exabruptos.

"Mi entrenamiento inicial era con el estilo de Waldeen, que te hacía sentir tu cuerpo, armonizar tus movimientos, bailar, pero no era tan formativo en el sentido muscular. Cuando vi la compañía de Alicia Alonso haciendo mi cosas que yo no podía hacer, en Ballet Nacional me dijeron que

eso era decadente y horroroso, pero aun así, me rebelé y fui a tomar clásico. Cuando ya tenía tres años de bailar vino José Limón a trabajar con la compañía de Bellas Artes y tomé clases con Pauline Koner y Lucas Hoving, y también con Xavier Francis, que se quedó. Él me dijo, 'a lo mejor tienes talento pero tu cuerpo está mal formado. No te sirve. Tienes que deshacer todo y volver a empezar'. A mí me bajó el ánimo a los suelos, ya que me habían empujado a bailar hasta papeles estelares con Guillermina y Chepina que sí habían tenido alguna formación técnica de clásico al principio que yo no tuve. Descubrí que el bailarín profesional debería tener un entrenamiento muy amplio. El cuerpo debe quedar facultado para moverse de muchas maneras para poder bailar coreografías muy distintas. Yo llevé a Sergio Unger, a Xavier, y después a David Wood y muchos otros maestros a dar clases al Nacional y empezó a cambiar al panorama del entrenamiento y los conceptos sobre técnica y danza, a romper con el dogmatismo.

"Guillermina me inició artísticamente. Es muy inteligente y sabe envolver. Se hace querer. Es muy estimulante la experiencia de haberla gozado y sufrido. Entré en pañales y le creía todo. Creía en la compañía. Tomábamos muy en serio la crítica y la autocrítica. Al principio propiciaba la fraternidad y la discusión.

"Poco a poco llegué a ser líder dentro de la compañía, a tomar cada vez más responsabilidades. Sobre todo desde la época en que ella estaba embarazada de su segundo hijo (1959), me encargué de toda la cuestión interna. Organizaba los horarios, los ensayos, vigilaba la disciplina, entrenaba a la compañía, supervisaba el repertorio, invitaba a maestros y coreógrafos como Guillermo Keys, Joan Gainer, Gloria Contreras, Ana Mérida, y a bailarines. Aunque con pleitos constantes con Guillermina, ella no me podía decir que no, porque me había enseñado a pensar por mí mismo, y después se convenía. Yo amaba y admiraba a los bailarines como Rosita Pallares y muchos otros y los defendía. Siempre creía que en una compañía debería de haber pluralidad, con un repertorio muy contrastado, como en una orquesta sinfónica o una compañía de clásico. Yo me preocupaba de que BN

estuviera siempre renovándose. Siempre me disparé de la uniformidad y de la gente que baila sin pensar. Cuando salí, hacer lo que la compañía se volvió más cerrada.

“Yo me entendía perfectamente con las ideas de Guillermina como coreógrafa. Hubo un maridaje hermoso. Ella me marcaba los movimientos pero me daba una enorme libertad para crear mi movimiento. Yo adivinaba, ya sabía qué cosa era, no tenía que decírmelo. Había un nexo bellissimoo que se logra dar muy esporádicamente. Cuando se encuentra es maravilloso para el coreógrafo y para el intérprete.

“Entre los papeles que más me gustaron bailar fue el papel de Revueltas en *Imágenes de un hombre* (Bravo, Revueltas, Flores Canelo, 1958). Para mí fue un hallazgo, uno de los roles más ricos que he hecho como intérprete-creador. Se trataba de un hombre solo, con una enorme capacidad de conocer la vida y de conocerse e ironizarse a sí mismo, de seguir sus propias ideas y lograr la perennidad a través de su obra que para mí es lo más importante. Revueltas fue una gente que admiro y amo y tener a mi cargo esa posibilidad de interpretarlo era un privilegio. Me preparé muchísimo y cada función me enriquecía, encontré dentro de mí más posibilidades para decir cosas que no había experimentado antes”.

Raquel Tibol destaca: “Sorprendente resultaba la actuación de Carlos Gaona, quien lograba dar todos los matices dramáticos que el personaje central requería” (*Pasos en la danza mexicana*, México, UNAM, 1982, p. 133).

“Otro papel que me gustaba muchísimo era el de un albañil que se suicida por hambre, de *Danza sin turismo No. 1*, con música de Revueltas (1955). Lo estudié usando el método de Stanislavski. Llené hojas y hojas con recurrencias y me encerraba horas buscando rasgos para aplicar a mi personaje, investigando y ambientándolo.

“También al papel de viejo en *Paraíso de los ahogados* (Bravo, Jiménez Mabarak-Hellmer, Flores Canelo, 1960) le di mucho tiempo de ensayo personal. Este ballet fantástico, onírico, requería otro tipo de ataque porque yo era un anciano que se movía mucho y con alegría. Tenía un compañero increíble que era Federico Castro, tan sensible y cálido como persona y como artista, en el papel de mi nieto.

“Desde el día que tomé mi primera clase supe que yo tenía que crear movimiento. Lo sentía como natural, después de las clases inventar “pasos” o imaginar situaciones y sacar los movimientos. Como a los cuatro años de estar en el Ballet hice mi primera coreografía. *El hombre del maíz* (1952, con la música de *Tierra de temporal* de Moncayo) y lo bailamos en giras.

“En esa época no tocó andar en miles de lugares, tanto teatros como plazas de toros, patios, parques o atrios, todo tipo de lugares donde la gente podía reunirse y nosotros “bailar”. A veces tratábamos de brincar y nos hundíamos en la tierra o bailamos en tablones recién cortados donde la brea salía con el sol y hervía, quedándonos pegados. Había que cargar con una planta para el sonido y en ocasiones pasaba un perro y tiraba el cordón del tocadiscos. A la gente le dábamos un motivo para reunirse y respondían con calidez, llenos de azoro. Aunque eran malas funciones por las condiciones técnicas, bailamos con convicción y eso ganaba a la gente. No sabían aplaudir, pero nos reeditaban cantando, bailando y recitando para nosotros. Fue un aprendizaje que abrió muchas perspectivas y contactos con distintos públicos populares. Fuimos terriblemente criticados por ser bailarines comunistas, pero nosotros lo teníamos a mucha honra. Éramos el único grupo que hacía este tipo de funciones en aquel momento y después los alumnos de Seki lo hicieron también. Esa idea de llevar teatro y danza a la gente que no sale de sus lugares sigue siendo necesario y valadero. Lo que podría criticar desde mi punto de vista de ahora es que no tuvimos la preocupación ni el tiempo ni el dinero para hacer un repertorio especial para este tipo de giras. Adaptábamos los ballets hechos para teatro.

“Considero igualmente importante hacer un buen repertorio pensado especialmente para niños. Un público de menores es un público mayor porque tiene imaginación desmedida y responde cuando le presentas obras de arte.

“Nuestro movimiento logró llenar Bellas Artes en temporadas largas. Ahora se ha perdido mucho de ese público y la danza se ha vuelto más elitista. Recuperar al público

sería la única manera de volverse autónomas y autofinanciables a las compañías para no tener que depender del Estado que ya no puede pagar todo. Se debe de combinar muy bien los repertorios usando correctamente los prestigios y las novedades como lo hacía Covarrubias, con coreógrafos y bailarines invitados, buscando variedad en los programas. Un coreógrafo profesional no puede esperar que baje la musa y le inspire, sino que tiene que planear sus obras en relación con las necesidades de las compañías. Tampoco debería de haber dictaduras y exclusivismos en los grupos y no debería ser necesario que cada coreógrafo tenga su propia compañía.

“Mi primer estreno oficial fue *La canción de los buenos principios* (1956). La idea fue muy hermosa. Surgió de un libreto y unos diseños que hizo Xavier Lavalle basados en un poema de Naftali Beltrán, para una producción muy ambiciosa. Presenté la idea a (Miguel) Álvarez Acosta (director del INBA en ese entonces) y él me dijo que primero montara la coreografía y lo presentara al Consejo. Así lo hice, usando a dos compañías, el BN y la de Bellas Artes, y el Consejo recomendó su producción. El compositor, Armando Lavalle, estaba en Xalapa y si le pedía música para una sección de medio minuto me mandaba tres y me decía: “nomás agrégle unos pasitos”. No me supe sobeponer y quedó demasiado largo. Pero lo peor fue que poco antes del estreno llegué a Bellas Artes a ver la escenografía puesta en el foro y era descomunal, supermonumental. Me dio vuelta el corazón. Algo estaba mal en las medidas. Tragaba a la gente. Y luego en el ensayo veo salir a los bailarines con su vestuario, los ángeles barrocos con lujo asiático, las niñas de la primera comunión con unos tutús gigantescos. La ropa se veía maravilloso pero a la hora de moverse, todo se revolvió. El trazo que se veía bien en mallas se perdía entre el tamaño y el brillo de la escenografía y la ropa. ¿Qué fracaso tan estrepitoso y terrible, por la falta de consejo y de conocimiento mío! Según Guillermina, yo tenía que aprender coreografía a través de los cabronazos, y así aprendí. Fue muy sonado y dolorosísimo. Después de esa función yo tenía pena con todo el mundo. Me sentía cul-

pable. Afortunadamente, la gira a Europa y China que hicimos el BN y el Ballet Contemporáneo de Bellas Artes al año siguiente me sacó de ese luto tan espantoso que yo arrastraba.

“Ver la conjunción de las artes en la Ópera de Pekín fue una experiencia maravillosa que me reafirmó en una idea del arte integral que tenía desde antes, pero que no sabía cómo lograr. Dije: “esto es”, pero lo pude empezar a tratar de realizar después de salir del Nacional, ya trabajando en Guanajuato, cuando monté *Landri* (principios de los setentas).

“Después (en 1958) vino otro golpe por falta de previsión, el estreno de *El ciclo mágico* (Bartók, Xavier Lavalle). El fondo era la mar con un erizo tremendo que se movía por todo el foro y Sonia Castañeda y yo éramos unos animales fantásticos. Otra vez el vestuario y la escenografía se comió a la danza. Después lo bailamos sin vestuario y escenografía y duró muchos años en repertorio.

“En esa misma temporada estrené *El corrido del sol* de Carlos Chávez, con una escenografía muy bella y limpia de Xavier Lavalle. Desde que se levantó el telón, el público lo aplaudió. Fue mi primer éxito en Bellas Artes. Era una alegoría al campesino, a la tierra, un himno al sol, al trabajador que ama la tierra. Era jovial y fresco. El fracaso tremebundo de *La canción de los buenos principios* me valió para hurgar en el cómo y el por qué y me obligó a buscar un lenguaje más actual. Estas dos obras representaron un avance, una luz nueva para mí”.

Siguieron otras obras importantes para el repertorio de Ballet Nacional como *El amor amoroso* (1959) que demostraba, según Raquel Tibol, que Carlos era “uno de los pocos coreógrafos que en el cuadro general de la danza moderna en México seguía una tendencia posromántica” (*Pasos en la danza mexicana, op. cit.*, p. 135). Esta obra se apoyó en los versos de conocidos poetas como Darío, Paz, Lorca, Neruda y López Velarde. *Cuatro en el foro* (Barber), obra muy bien construida que gozó muchos años al bailarla y *Danzas primitivas* (Schaeffer y Mache, Guillermo Barclay) eran dos de las contribuciones más importantes de Carlos al repertorio del Ballet Nacional durante la primera mitad de los sesentas.

Esta última también sirvió de base para un digno *show* que se presentó durante dos meses (1965-66) en un cabaret de la, Roqueta en Acapulco con un elenco que incluyó a Luis Fandiño, Antonia Quiroz, Isabel Hernández y yo de Ballet Nacional. Así completamos nuestros raquiticos ingresos en el Ballet y además sirvió para que la compañía captara a una serie de jóvenes talentosos que iniciaron su formación dancística allí y después la continuaron en México. El más destacado de éstos y único que continúa dentro de BN es el gran bailarín Miguel Ángel Añorve.

“Mi mamá me sostuvo un tiempo y luego me consiguió un trabajo de pocas horas en una refaccionaria y después trabajé en un laboratorio de análisis clínicos. Yo procuraba no tener que trabajar mucho para poder dedicarme a mi verdadero trabajo, el artístico. El trabajo burocrático, sentarme en una oficina, me molesta. Nunca lo he podido aguantar mucho. Como al año de estar en Ballet Nacional, Guillermina me consiguió un nombramiento con un sueldo irrisorio en la SEP, dentro de las misiones culturales. Después se lo dejé a Raúl (Flores Canelo) porque yo pedí permiso a Guillermina para bailar en una opereta que montó Guillermo Keys. Primero me dijo que sí, pero ya cuando se iba a estrenar me dijo que no. Cuando regresé al BN me dio Álvarez Acosta un sueldo de mil pesos mensuales después de que le hice un espectáculo que gustó mucho para la celebración del Día de la Marina donde asistió el Presidente Ruiz Cortínez.

“A principio de los sesentas llamaron a Guillermina de la Universidad Veracruzana para que organizara una escuela y compañía de danza allá y ella me mandó para entrenar a los bailarines y montar obras hasta que se logró formar la compañía. Estrenamos con un grupo de 25 bailarines, la mitad hombres, con obras mías y de otros coreógrafos invitados. Era una compañía muy sana, hermosa, cohesionada. Había un rector excelente en esa época que sabía dar el apoyo que se necesitaba para hacer las cosas bien. Logramos tener un subsidio, sueldos para 20 bailarines, temporadas y giras.

“Era un trabajo muy pesado porque me iba a trabajar allá viernes, sábados y domingos y regresaba a trabajar con BN de lunes a jueves. Después Guillermina decidió que yo no

debía faltar viernes y sábados y me dijo que tenía que escoger. Yo no me podía concebir fuera de Ballet Nacional y llevé a Tulio (de la Rosa) a dirigir la compañía de Xalapa. Después todo se vino abajo y se volvió a reconstruir varias veces hasta llegar al desastre actual, una compañía que cobra, pero no baila”.

En 1968, después de 20 años en BN, Carlos dejó la compañía por una invitación de Ana Mérida y el Comité Olímpico para entrenar bailarines y organizar el Ballet Folklórico de Etiopía. Antes de regresar, aprovechó la oportunidad de tomar unos cursos de iluminación y expresión corporal en Polonia y recorrer algunas ciudades importantes de Europa.

“Otra vez Guillermina me dio a escoger, o BN o el viaje. Decidí por el viaje porque era una oportunidad maravillosa de crecer como artista. Me di cuenta que BN ya me coartaba en mi desarrollo. Pero cuando regresé a México de todos modos andaba de gran luto todavía cuando me invitaron a la Universidad de Guanajuato a formar una compañía. Yo ya había trabajado en Guanajuato a raíz de una versión de la *Cantata a Hidalgo* (Carballido, Elizondo) que se montó en el 67 con coreografía de Guillermina, mía y de Luis Fandiño.

“Fue como un parto. A los nueve meses hice mi primera temporada en el Teatro Principal. Fue un acontecimiento porque se llenó el teatro durante quince días en una ciudad de sólo 45 mil habitantes. Luego hice mi primer intento de combinar teatro, danza y canto en mi versión de *Landri* (Alfonso Reyes) que fue muy ovacionado en Guanajuato y en el DF donde llenamos el Teatro de la Danza durante una semana. La señora Otero quería que nos quedáramos más, pero no se pudo porque los integrantes del elenco eran estudiantes. Fue una época gloriosa. Las facultades de la Universidad pedían funciones, los estudiantes se entusiasman. Había dinero para mi sueldo y para producción pero no para pagar a bailarines.

“Cuando yo ya tenía tres o cuatro años en Guanajuato monté para la inauguración del II Festival Cervantino, *La ilustre fregona*, una comedia adaptado por Margarita Villaseñor de las novelas ejemplares de Cervantes, con música de

Luis Rivero y con excelentes actores y bailarines que formé allá. Para la apertura del III o IV Festival hice una puesta muy emocionante de *Bodas de sangre*.

"Adoro a Guanajuato. He hecho un trabajo muy importante allá para Festivales Cervantinos, y obras preciosas para niños. He formado mucha gente en teatro y danza, compañías primorosas con gente talentosísima. Pero después cambia el gobierno o el rector y todo se arruina por falta de presupuesto y de visión. El trabajo se pierde y hay que empezar de nuevo desde formar a los bailarines. Aunque también es lindo iniciar a la gente. Te renueva. Para la Universidad todo quedó en chiquito, sin valorización y la compañía de artes escénicas que fundé para el gobierno del Estado desapareció. Priorizaron la realización de *sketch* para turistas y la mediocridad. Se construye para destruir porque todavía no existe la identificación del arte como una profesión, como una actividad seria. Se considera *hobby* para dedicarse en las tardes como diversión. Cuando se va el funcionario que impulsó el trabajo, todo desaparece o uno se tiene que contentar con lo casero. Los jóvenes que se formaron terminan en el DF o dejan el arte. Así ha sucedido en muchas partes. Todavía tengo un pequeño grupo de actores allá que me siguen y hacemos obras para niños, pero no puedo vivir allá porque no puedo vivir del aire.

"Cuando me llamaron para ser jefe del Departamento de Danza del INBA en 1973, organicé un homenaje a los 25 años del Ballet Nacional para que sonara el nombre de Guillermina y de la compañía. Yo quise que BN y Ballet Independiente fueran tan importantes como la Compañía Nacional de Danza, pero al llegar al aparato burocrático encontré todo ya funcionando de cierta manera y con ciertos presupuestos que no se puedan cambiar al gusto personal. La perspectiva cambia completamente. Quise que cada grupo tuviera una entrada estable mensual para sufragar sus gastos a través de funciones porque no podía conseguir subsidios. Fue una labor titánica tratar de organizar un verdadero programa didáctico que garantizara trabajo e ingresos a través de la venta de funciones a escuelas. Pero como no se organizaron correctamente, no entró el dinero

que debía y nunca se pudo ser equitativo. También quise presentar a grupos de provincia. Pero se me rebotaban las decisiones y los dineros. Toda la cantidad de oficios que hice deberán estar allí todavía en los archivos. En dos años, no logré más que enemistarme con algunas de las gentes a las que quería ayudar.

"Para mí, la obra más importante que he hecho dentro de la línea de teatro y danza es *El maleficio de la mariposa*, de Lorca. No se logró conjugar de manera brillante técnicamente porque se montó en solo cinco meses, pero fue muy avanzada artísticamente. Fue una producción que hice con esa artista excelsa que es Valentina Castro. Los dos nos integramos muy bien y hubiera sido un grupo muy hermoso, pero ahí se quedó porque no tuvimos patrocinio ni financiamiento de nadie y Valentina se tuvo que ir a trabajar a Sinaloa por motivos económicos. Fue un arranque para un quehacer que no cuajó. Pero no quiero hablar de las dificultades porque ni modo, así es esto. Yo sigo insistiendo con las instituciones para tratar de lograr mi obra, a través de esa conjunción de las artes, porque es mi manera de decir y tengo muchas cosas que decir todavía".

A pesar de todo lo sucedido, Carlos continúa con ámbitos para seguir buscando la manera de llevar a cabo su trabajo, de preferencia en el interior, formando jóvenes para puestas en escena que combinen danza, teatro y canto. Uno de sus proyectos más acariciados desde hace tiempo es montar su propia adaptación del *Rabinal Achí* con actores que bailan y cantan. Actualmente está en tratos con varias instituciones buscando apoyo para este u otros proyectos, pero todavía no tiene ninguna resolución. Lamenta tener que depender de las instituciones, pero dice que en las condiciones actuales los actores y bailarines profesionales exigen una seguridad económica antes de emprender un trabajo.

El trabajo de Carlos Gaona responde a una de las tradiciones más valiosas del movimiento de la danza moderna mexicana, el sentido de misión trascendente, grupal e innovadora, que requiere verdaderamente de la dedicación de toda una vida. Esta es la enseñanza que me dejó Carlos a mí y a muchos otros desde nuestros inicios en la danza.

Helena Jordán y el impulso creativo

Cristina Mendoza*



Amo la danza por sobre todas las cosas; la danza me ha dado una seguridad para entender el sentido de la vida, me ha hecho crecer como ser humano.¹

A los tres años de edad, Helena Jordán quería tener doce hijos y ser bailarina; este último deseo colmaría su existencia. A pesar de que muy niña fue alumna de *Madame Dambre*, considera que su elección consciente por la danza se manifestó durante la adolescencia, al asistir a las clases y ensayos que la célebre Waldeen realizaba por aquel entonces en la Vanguardia Nicolaita, A.C.

En este centro conoció a Ana Mérida y quedó prendada de su calidad dancística; desde entonces Helena decidió estudiar con ella, quien influyó mucho en su línea y estilo.

En 1947, Helena Jordán entró a la recién creada Academia de la Danza Mexicana, y al año hizo su debut escénico invitada por Anna Sokolow en la temporada de Ópera de Bellas Artes. En tal ocasión fue seleccionada para bailar en los ballets de *Orfeo y Mefistófeles*, gracias a su gran sentido para la danza.

Poco tiempo después se unió al Grupo Experimental de la Academia y fue parte del elenco de la primera gira que realizara éste a Guatemala para inaugurar el Teatro al Aire Libre. Helena participó como solista en la coreografía *Canción desesperada*, de Ana Mérida, experiencia memorable para ella por interpretar el primer solo que se le montara y compartir el escenario con el Premio Nobel, Miguel Ángel Asturias, quien declamaba los versos de Neruda.

Su estancia dentro de la Academia de la Danza Mexicana fue muy valiosa, ya que dicha institución contaba con maestros de alta calidad y ofrecía una amplia preparación especializada. Durante este periodo tomó clases de danza afroantillana con Jean León Destiné, del elenco de Katheri-

*La autora agradece el apoyo del CENIDI-DANZA "José Limón" para la realización de este trabajo; en especial a Felipe Segura por su labor de recopilación documental y a Helena Jordán, quien le proporcionó documentos personales y una entrevista.1

ne Dunham; danza afrocubana con Miriam Polt; danza folklórica con Marcelo Torreblanca; coreografía con José Limón, Doris Humphrey y Xavier Francis; teoría del folclore con Vicente T. Mendoza, e historia del arte con Miguel Bueno.

Xavier Francis, que en opinión de Helena dio a los bailarines de su generación las bases técnicas de la danza moderna, fue también fundamental en su formación. Así también, los cursos de coreografía de Limón, en la actualidad casi en el olvido, le abrieron un mundo maravilloso, ya que sin ser técnicos tenían una gran calidad artística.

Como bailarina, Helena interpretó muchas de las obras de los coreógrafos mexicanos y extranjeros de su época, entre otras *Pasacalle* y *Fuga* de Humphrey, *Sueño y presencia* de Arriaga y *Los cuatro soles*, de Limón.

En la Academia de la Danza se formó también como maestra y desde muy joven impartió técnica moderna, siendo ayudante de Lucas Hovin en la clase de varones, debido a su recia presencia. Entre sus alumnos, Helena recuerda cariñosamente a Rosalío Ortega, Ofelia Medina y Pilar Pellicer.

En 1959 se separó de la Academia dentro de la cual trabajara durante tanto tiempo; para entonces era jefe del Departamento de Danza del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), dentro de cuyo seno formó el primer Taller de Danza, con la participación de excelentes bailarines entre los que figuraron Nellie Happee, Sonia Castañeda, Farnesio Bernal, Tulio de la Rosa, Esperanza Gómez y Raquel Gutiérrez. Este grupo realizó múltiples presentaciones por el interior de la República, en Cuernavaca, Monterrey, Villahermosa, Los Mochis y Mérida.

Helena organizó también los festivales de danza del teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social a los que invitó a los principales grupos de aquel entonces: Ballet Contemporáneo de Rosa Reyna, Ballet Nacional de Guillermina Bravo, Ballet Mexicano de Guillermo Arriaga, Ballet Concierto de Felipe Segura y el Nuevo Teatro de Danza de Xavier Francis.

Los trabajadores constituyeron la preocupación preferente de Helena, para quienes ofreció 27 funciones en los

distintos teatros del IMSS y donde realizó un homenaje a Silvestre Revueltas en 1958.

Habiendo sido invitada oficial de la feria de Montreal, Helena se despidió como bailarina en el año de 1967; en este país montó programas de danza moderna en la Universidad de Magill y en el pabellón de Ontario con Les Ballets Modernes de Canadá, dirigido por Hugo Romero.

Con la intención de integrar un ballet universitario formó en 1968 el taller coreográfico de la Academia de San Carlos, participando como directora artística y coreógrafa, al lado de Bodyl Genkel, su directora.

Con fundamento en esta amplia experiencia, Antponio Rodríguez, jefe del Departamento de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional la llamó para hacerse cargo del Departamento de Danza en 1969. En este centro docente realizó un festival de danza en el teatro de la Unidad Cultural Zacatenco; constituyó los grupos de danza moderna del Politécnico y abrió un campo a la experimentación coreográfica al crear el Taller Espacios.

Deosea siempre de aprender, tomó el curso de plástica del gesto de Ladislav Fialka. Este interesante método para bailarines y actores determinó cambios importantes en su expresión artística. Con objeto de transmitir su experiencia propuso impartirlo a varias instituciones siendo aceptada en San Luis Potosí, donde Helena trabajó en tres ocasiones, culminando cada curso con una exitosa presentación en el Teatro de la Paz.

En los años setenta Helena fundó el Foro 73 de Música y Danza, que ofreciera funciones en Bellas Artes y en el interior de la República y tomó cursos de técnica de improvisación en la Ópera de París y de expresión corporal en Cataluña, donde impartió clases de iniciación a la coreografía, plástica del gesto y técnica de improvisación.

El entusiasmo de Helena Jordán por la coreografía se manifestó desde fechas tempranas y con el tiempo se constituyó en interés vital, de tal forma que afirma contundente: "mi intención principal es crear, hacer coreografía; éste ha sido mi sueño dorado. Quisiera tener un grupo perfectamente entrenado para poder volcar en él todas mis ideas, que en

ocasiones se me quedan ahogadas por no tener con quien trabajar”.²

A la fecha cuenta con más de cuarenta años de vida profesional y nunca ha dejado de crear, razón por la cual declara chispeante: “yo hago coreografía con quien se deje”.³

El trabajo continuo y dedicado le permitió tener siempre listas tres o cuatro obras terminadas cuando en los años cincuenta Miguel Covarrubias solicitaba alguna coreografía para estrenar en las memorables temporadas de Bellas Artes. Anna Sokolow, Gabriel Houbard y muchos artistas cercanos a ella han reconocido y alabado su intensa energía y capacidad de creación.

Como participe de la llamada “Época de Oro” de la danza mexicana, Helena Jordán expone que fue un momento muy especial en que la conjunción de músicos, artistas plásticos, literatos e intelectuales se sumó al esfuerzo de bailarines y coreógrafos. Helena señala que en tales fechas no se tenía conciencia de lo que estaba gestando y que tocó a los críticos y artistas de la talla de un Tamayo o un Rivera destacar el valor del movimiento dancístico.

Helena realizó su primera obra *Entre sombras anda el fuego*, en 1950, con el mismo nombre pero totalmente distinta a la de Anna Sokolow. Nuestra coreógrafa atendió al barroquismo de la obra de Blas Galindo y desde entonces ha sentido la necesidad de identificarse con la música.

En su primera etapa coreográfica se muestra este interés por la interrelación música-movimiento, limitación compositiva que en opinión de Helena proporciona una disciplina extraordinaria al creador. Dentro de esta búsqueda se encuentran sus obras *Polifonía* y *Fantasia cromática* y *fuga*, esta última con música de Bach, escenografía de Santos Balmori y que fuera propuesta para el Premio Interamericano de Danza, efectuado en Chile.

Posteriormente, y como consecuencia lógica de su trabajo, Helena persiguió la síntesis compositiva, siendo resultado de esta nueva meta *Romeo* y *Julietta*, con música de Samuel Barber, en la cual trabajó un tema muy conocido para hacerlo propio. En esta obra, el drama literario se

sintetizó alrededor de cuatro personajes lográndose una versión de alta originalidad, aunque Helena la califica como coreografía de transición, junto con *Angeles inmóviles* o *Sonetos*.

Una de las realizaciones preferidas de Helena Jordán ha sido *Persona*, trabajada por su autora al lado del compositor Julio Estrada y en la cual trajo al código dancístico de contracción, movimientos y expansión el tema de la vida. Esta novedosa coreografía, con acompañamiento de tres voces fue muy bien recibida por el público y los críticos.

Sus trabajos posteriores muestran mayor madurez y definición en cuanto a sus búsquedas. *Ofrenda a Isadora*, altamente estética, tomó como fuente de inspiración la obra plástica de artistas que representaron a esta innovadora; *El arco y la flecha* se acerca mucho a su concepción actual de interiorización.

Helena Jordán piensa que el trabajo de su esposo, Santos Balmori, ha influido en ella, principalmente en lo referente a la amplitud y volumen de sus figuras y a la grandiosidad con la que él ha sabido expresarse. Como coreógrafa gusta que sus bailarines desarrollen esta amplitud de movimiento y expresión. La crítica ha buscado un formalismo inexistente en su trabajo, Helena explica que su deseo fundamental ha sido destacar el *sentido humano*; le molesta encasillar al arte y si bien ha tomado como modelo lo mexicano, nunca le ha dado una connotación nacionalista.

Enamorada de la danza, se ha interesado por el trabajo de sus compañeros y de todos aquellos que de una manera u otra han realizado una labor valiosa dentro de esta actividad. Organizadora experimentada, ha llevado a cabo los homenajes a Silvestre Revueltas, José Limón, Igor Stravinski, Sonia Castañeda y Santos Balmori.

El significado especial que cobró para ella el homenaje a José Limón, efectuado a ocho días de su muerte, la impulsó a vencer los múltiples obstáculos que complicaban su realización. No obstante que la mayoría de las autoridades y bailarines se encontraba en periodo vacacional, Helena obtuvo el apoyo de la Secretaría de Educación Pública y la colaboración de importantes artistas, entre ellos Gloria Con-

treras, Raúl Dantés, Hermilo Novelo, Sergio Scheider y Santos Balmori.

A pesar de que no han querido dirigir una compañía en forma permanente, las exigencias de la creación la han obligado a desempeñar funciones directivas en varios grupos: Taller de danza del IMSS, Taller Coreográfico de la Academia de San Carlos, Taller Espacios, Grupo Génesis y Grupo Signos, entre los más importantes.

La mayoría de sus trabajos y experimentaciones coreográficas la ha efectuado dentro de estos grupos, obteniendo resultados muy alentadores. Con Signos, donde teatro, música, poesía y danza lograron conjuntarse, participó en funciones al aire libre en las cuales público y artistas crearon una energía viva. Helena Jordán se considera pionera en la presentación y diseño de espectáculos dancísticos en espacios no convencionales; el Museo de Arte Moderno y las terrazas del Castillo de Chapultepec han servido de escenario a sus obras.

Interesada en la difusión de danza, ha ofrecido múltiples plásticas a lo largo de su carrera; ha sido conferencista en el Instituto Politécnico Nacional, en la Biblioteca Benjamín Franklin, en el Museo de Arte Moderno, en el canal 11 de televisión y su conocimiento acerca de la danza norteameri-

cana le ha valido la felicitación de un embajador de Estados Unidos.

A través de esta labor pretende mantener vivo el pasado por considerar que es necesario sacar fuerzas de nuestras raíces; pero con la modestia que la caracteriza declara no saber si sus pláticas son o no importantes, aunque defiende el sentido de la verdad y la pasión que hace participe al público, comunicándole sus experiencias, sus búsquedas y dudas.

La coreógrafa acaba de presentar un trabajo para el reciente homenaje a Santos Balmori organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y se encuentra muy entusiasmada escribiendo un libro acerca de los resultados de sus talleres de composición e improvisación.

Helena Jordán transformó un sueño infantil en búsqueda existencial; el esfuerzo, el trabajo constante y su profundo amor a la danza han enriquecido, sin lugar a dudas, su ya atractiva personalidad.

Notas:

¹ Palabras de Helena Jordán; entrevista realizada por la autora.

² *Charlas de Danza*, Entrevista con Helena Jordán por Felipe Segura.

³ *Idem*.

Salvador Juárez

Felipe Segura



En un pequeño pueblecito del estado de Michoacán nació Salvador Juárez, su camino para llegar a la ciudad de México fue difícil, largo y azaroso.

Desde niño tenía la ambición de ser bailarín; posteriormente sabría que de ballet clásico.

Cuando llegó a la capital —en compañía de su familia— lo primero que tuvo que hacer fue obtener un empleo.

Una vez establecida su familia pudo acercarse, después de muchas indagaciones, a la Escuela Nacional de Danza, que en esa época estaba en el cuarto piso del Palacio de Bellas Artes.

A principios de los años cuarenta y sin estudios previos ingresó al Ballet de la Ciudad de México. Su buena figura, su destreza, piernas fuertes, su talento y extrema seriedad, y la necesidad que la compañía tenía de varones, motivaron que fuera aprobado por las hermanas Gloria y Nellie Campobello y don Martín Luis Guzmán.

Tenía un permiso especial para llegar tarde a la clase, cosa que no estaba permitida en la compañía y causaba multas en efectivo, debido a que la hora de la salida de Salvador era la hora de entrada al ballet.

En 1943, el 27 de junio, se inicia la primera temporada del Ballet de la Ciudad de México y Salvador toma parte en cuatro obras muy ambiciosas del repertorio: en *Alameda 1900*, como Catrín; en *Obertura republicana*, integrante del cuerpo de baile; en *Fuensanta*, como una de las parejas fantasmales del salón donde bailaba el hermoso vals *Magdalena*, y en *Umbral* como uno de los varones de las tres parejas que representaban el Amor, de la magnífica coreografía de Gloria Campobello.

Salvador participó en varias de las giras por la República y fue ascendido a solista. Para la segunda temporada obtuvo el papel del Novio de *Alameda 1900*, siendo éste su primer estelar.

Gloria Campobello preparaba un ballet con el tema de un circo que había sido muy famoso en México durante muchas décadas, el *Circo Orrín*. En esta obra, Ricardo Silva interpretaba el papel del Caballo, ella era la ecuyère.

Hubo problemas, Ricardo salió antes de iniciarse la temporada y fue Salvador quien estrenó el ballet bailando con la primerísima *ballerina* Gloria Campobello.

Don Martín Luis Guzmán decía muy complacido que “era un caballo de raza, un pony”.

La señorita Nellie lo programó para tomar clases en la Escuela Nacional de Danza con objeto de regularizarlo. Esto implicó mucho más trabajo para Salvador porque a él, que como la mayoría de los muchachos tenían empleos que les permitían mantenerse y ayudar a sus familias la compañía les daba un pago por las temporadas o las funciones extraordinarias. El resto del tiempo tenían una beca pequeña.

Salvador salió adelante con su regularización y el 10 de octubre de 1946 obtuvo el título de maestro. Hubo una función de gala en Bellas Artes para presentar a todos los titulados, Salvador bailó una jota valenciana.

Fue una de las parejas solistas, con María Roldán, otra de las primeras bailarinas, en el ballet *Alehuja* que presentaron las hermanas Campobello en el Estadio Olímpico en noviembre de 1946. Este ballet de masas fue “para la exaltación del licenciado Miguel Alemán a la presidencia de la República”.

En calidad de primer solista Salvador tomó parte en todas las funciones que la compañía hacía para el Día de la Marina y otros acontecimiento oficiales.

En julio de 1945 llegó contratado a México un grupo de bailarines de la escuela del American Ballet dirigido por George Balanchine, para bailar *La noche de Walpurgis* de la ópera *Fausto*. Este grupo tomó algunos bailarines para completar el conjunto y Salvador fue uno de ellos.

Tuvieron tanto éxito que la Ópera Internacional¹ decidió que hicieran una función de danza completa.

Salvador bailó en *Constancia*, de William Dollar, teniendo oportunidad de tomar clases con ellos y ver de cerca a magníficos solistas como Marie Jean Guimar y Nicolás Magallanes (bailarín intérprete, solista de origen mexicano) y uno de los favoritos del maestro Balanchine).

Esta oportunidad fue muy importante para Salvador porque puso mayor empeño y logró superarse. Asimismo, secretamente comenzó a tomar clases con Sergio Unger, cosa

que estaba prohibida por las autoridades del Ballet de la Ciudad de México.

Después viene la tercera temporada de la compañía en 1947, en la que tomaron parte Anton Dolin, Alicia Markova y un grupo de magníficos bailarines.

Salvador quedó ubicado como solista. Al final de la temporada obtuvo una beca de parte del señor Dolin para estudiar en el Ballet Arts School del Carnegie Hall de Nueva York.

Meses de aprendizaje y perfeccionamiento con maestros como Marian Ladre, Vera Nemtchinova, Yeichi Nimura, Lisan Kay, Vladimir Dokoudowsky, Nina Stroganova, Edward Caton produjeron en él una mejoría notable.

A pesar de haber sido el Ballet de la Ciudad de México de donde partió para la beca —suponiéndose que a su regreso volvería a la compañía—, el maestro Carlos Chávez dispuso que ingresara a la Academia de la Danza Mexicana de reciente formación. Aquí trabajó con la insigne Anna Sokolow; Salvador fue uno de los solistas de todas las danzas que se hicieron para las óperas y una exhibición extraordinaria, haciendo pareja con Raquel Gutiérrez.

Al partir la señora Sokolow y quedar la Academia con sus permanentes problemas grupales (las sokolovas, las waldinas y las méridas), Salvador audicionó para el Ballet de Alicia Alonso, que en ese momento visitaba México, y fue contratado para la gira por todo Centro y Sudamérica.

Ingresó al cuerpo de ballet alcanzando en muy poco tiempo la categoría de solista, teniendo usualmente los papeles de mayor técnica como *El pájaro azul*.

Al regresar a México se dedica a estudiar con Serge Unger y Nelsy Dambre y actúa en las compañías de ambos maestros, ahora con la categoría de primer bailarín.

En esa misma época es contratado por el maestro Miguel Covarrubias para bailar nuevamente con la Academia de la Danza Mexicana en una gran temporada que se acercaba.

Entre otras danzas bailó en *Los cuatro soles*, de José Limón, y *Pasacalle*, de Doris Humphrey. Fue una temporada muy brillante y ahora considerada como parte de la “Época de Oro”.

La visita a México de Michel Panaieff le reportó una nueva beca, en esta ocasión a Los Ángeles, para la escuela de este maestro.

Panaieff mismo le recomendó después para el Ballet Russe de Monte Carlo, donde también ingresó al cuerpo de baile y pronto alcanzó la categoría de solista.

Con esta compañía adquiere una gran experiencia en largas giras, bailando en los ballets clásicos del repertorio, en obras de Balanchine, y le son encomendadas partes de carácter como su notable papel del jefe del harem del *Sheherezada*.

Bajo la dirección de Frederick Franklyn, quien aún bailaba espléndidamente; María Tallchief, Nina Novak, Gertrude Tyven, Leon Danilean fueron sus compañeros, todos grandes estrellas establecidas.

Al terminar la compañía en la temporada 1962-1963, Salvador decide radicar en Nueva York, ya había adquirido una reputación por su profesionalismo y calidad, era popular entre los bailarines y decide montar una escuela.

Tuvo gran aceptación, a pesar de que era la época de las grandes escuelas del Carnegie Hall, Ballet Russe de Monte Carlo, Ballet Theatre y las de algunos célebres maestros que acaparaban los alumnos.

Salvador, además de iniciar su escuela comenzó un grupo con sus alumnos adelantados. Armó un programa con coreografías suyas y comenzaron a representar.

En 1957 se presentó en el Palacio de Bellas Artes como primer bailarín huésped del Ballet Concierto de México. Repuso su coreografía *Tragedia en Calabria* y creó *Los dos amores*.

Tragedia en Calabria la había estrenado con el Ballet Russe de Monte Carlo en forma de *pas de trois*, en esta ocasión utilizó un conjunto, otros personajes y Xavier Lavalle le diseñó magnífica escenografía y vestuario. La compañía mexicana la conservó en su repertorio presentándola en todas sus temporadas y giras por la República.

Acompañado de Laura Urdapilleta y Socorro Bastida bailó su ballet *Los dos amores* con mucho éxito, tanto como coreógrafo como bailarín.

Hasta la fecha Salvador Juárez continúa con su escuela, frecuentemente hace planes para volver a México donde ha sido invitado en diversas ocasiones, pero siempre lo pospone, pues es ya un verdadero neoyorkino el "indito michoacano", como solíamos llamarle.

Notas

¹ Ópera Internacional, de la Asociación Musical "Daniel", manejada por don Ernesto Quezada y Conchita de Quezada eran quienes traían cantantes, músicos y bailarines extranjeros para sus brillantes temporadas.

Martín Lagos

Gaspar Silva Maldonado



El cuerpo que salta, se dobla, alcanza, se extiende, distingue, es un cuerpo con sentidos vivos, es un cuerpo que se dedica a la danza. Es, entre otros, el cuerpo de Martín Lagos que descubrió con todos los sentidos la necesidad de educar su cuerpo dentro de la danza clásica (1940), aun cuando su cuerpo entendía de la disciplina (fue campeón nacional de natación).

Descubre la danza tarde (a los 20 años de edad), mas el amor es siempre exacto; lo encuentra entre saltos y piruetas, que realiza en los entrenamientos de natación entre las amistosas bromas de sus compañeros.

Martín Lagos lleva la danza en la sangre. Cómo no iba a llevarla, si junto con su hermana Cristina su niñez en Veracruz se baña con arpas y zapateados. Todo cristaliza cuando tiene su presentación profesional en 1940 con el grupo de Sergio Franco y Magda Montoya. Más tarde será reforzado por sus maestros: Nellie Campobello, Anna Sokolow y Sergio Unger.

Así, con la danza metida en el cuerpo, su inquietud lo lleva a Nueva York, donde estudia en el American Ballet, reconociendo el cuerpo una y otra vez, alcanzando los sentidos, la percepción de la distancia y del movimiento con sus maestros Alexandra Danilova, George Balanchine y Anatole Oboukhoff.

A su regreso a México es llamado para dar una audición al Original Ballet Ruso (1946), junto con los hermanos Silva, Gloria Mestre, Armida Herrera y Carmen Gutiérrez, entre otros.

En 1947 participa por primera vez con el Ballet de la Ciudad de México. Paralelamente a este tiempo, su camino dentro de la danza empieza a tomar rumbos insospechados al lado de Dorita Jiménez. Pero esto mejor que el propio Martín Lagos nos lo cuente:

“Cuando yo regresé del Ballet Ruso en 1947, que yo estaba sin hacer nada, me encontré a otra gran amiga mía y me dijo: ‘Oye Martín, si no estás haciendo nada ahorita ¿por qué no vas a ver a Julián de Meriche al teatro Iris y le dices que vas de parte mía?’, ella era Tana Lynn, una cubana guapísima. Dije, ‘pues si no hago nada voy a ir a verlo’, y claro, inmediatamente que

llegué, me presenté, me vio bailar y me tomó. Estuve un poco de tiempo con él, bailando en el coro, porque hasta eso, me metió al coro, y a los dos meses fue cuando yo formé mi pareja de baile con Dorita, en el teatro Iris. En el teatro Iris debuté también bailando una cosa sola con Rosita Fornés, otra gran artista cubana."¹

Teatro de Revista

Martín Lagos entra en el teatro de revista como tocando los recuerdos, una forma de manifestar su ser veracruzano, su orgullo de ser "jarocho y rumbero" al lado de "Dorita", Lucha Badajer y Cristina Zaragoza, con quienes hizo pareja a lo largo de su historia dancística en el teatro de revista. Si bien desde los 17 años había pisado el foro del cine Coloso en un día de muertos, con una coreografía de Rafael Díaz, no es hasta este momento cuando sigue su vocación.

Martín Lagos y Dorita Jiménez encuentran el éxito. Al verlos Agustín Lara los manda llamar para formar pareja en exclusiva de su orquesta, viajando a Cuba y Brasil, y en México participan en sus películas.

Poco a poco se hunde en el teatro de revista en los principales lugares del momento, como el Teatro Blanquita, donde conoce y colabora artísticamente con Pérez Prado y el coreógrafo Ricardo Luna, y en el cabaret Señorial con el coreógrafo Rodney, del cual nos cuenta: "...murió en México y tuve el honor de llevar personalmente, entre Germán Fuentes y yo, a Cuba, su cadáver. Fuimos recibidos como... héroes en Cuba por llevar el cadáver de ese genio que fue Roderico Rodney."²

1956 es un año como otros, pero en él, a partir de su éxito en el teatro de revista, pasa con una coreografía al cine. Ese año le toca hacerlo con *Los poseídos*, que fue originalmente presentada en la isla Roqueta en Acapulco.

El cine

El cine es otro de los ámbitos conquistados por Martín Lagos con su danza. Permitanme dejar que Martín Lagos nos

cuenta cómo fueron aquellos días: "...en aquel tiempo pues éramos los bailarines consentidos, yo creo, de los productores... Pues éramos los únicos. Bailábamos tanto, yo pienso que hacíamos entre doce y catorce películas al año bailando. Estábamos extenuados porque te imaginas, trabajando en teatro, trabajando en cabaret, y trabajando en cine,... yo me dormía en los rincones de los estudios de cansancio, de no tener tiempo ni para descansar... Pues bailé en tantas películas... dos a tres con la señora Dolores del Río, que en paz descance, una gloria de nuestro México. Creo que fue *Bugambilia* y ...no recuerdo; dos o tres con la señora Ninón Sevilla. Fueron infinitas: con Rosa Carmina, con María Antonieta Pons, con Amalia Aguilar."³

Toda esa actividad sólo es comparable con la fuerza de su juventud y de la danza, ya que si un día estaba siendo dirigido por Juan Orol, al día siguiente estaba con el "Indio" Fernández, Tito Gould o Tito Davison.

Encontramos todo un mundo de matices y contrastes en Martín Lagos, que nos dejan constancia y razón para nombrarlo en estas páginas. Se cruzan y entrecruzan el cine, el teatro de revistas, la danza clásica y moderna, suficiente para no poder seguirle fácilmente la huella en su transcurrir profesional de la danza.

Coreografías en las que participó

Coreografía	Año	Coreógrafo(s)
<i>Mazurka</i>	1940	S. Franco/M. Montoya
<i>Alameda 1900</i>	1947	Gloria Campobello
<i>Umbral</i>	1947	Gloria Campobello
<i>Suite</i>	1949	R. Reyna/M. Bracho
<i>El pájaro y la doncella*</i>	1949	Ana Mérida
<i>Tonantzintla</i>	1951	José Limón

* Como primer bailarín (el Pájaro).

Notas

¹ Felipe Segura, Entrevista. *Charlas de Danza*, CENIDI-DANZA "José Limón", México.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Fedor Lensky. Un maestro para profesionales

Antonio Heras



Dentro de la pléyade de maestros que de diferentes partes del mundo se integraron a la danza mexicana —aportando en su mayoría elementos y conceptos para una aprehensión más plena y compleja de este arte— sobresalen, desde luego, los nombres de Hipólito Zybín, Waldeen, Anna Sokolow, el intercambio cubano y Fedor Lensky, entre otros.

Lensky, viajero incansable y depositario de una cultura balletística singular, ha procurado una virtual trascendencia a pesar de que su figura es poco recurrente en la historia escrita de nuestra danza; su crédito aparece en muy pocos programas de mano, sin embargo es punto de referencia en un gran número de bailarines mexicanos.

“El ballet clásico, y la danza en general, es un sistema intelectual que parte del conocimiento del cuerpo en primera instancia, para encontrar en la técnica y la motivación su razón de ser”, afirma Lensky para refrendar su concepto sobre esta actividad artística, a la que le ha dedicado la mayor parte de su vida.

Nacido en Berlín, Alemania, el 16 de julio de 1908 —aunque existe documentación personal que legitima su nacimiento en 1913—, Lensky tuvo su primer acercamiento a esta disciplina a través de la danza moderna, “aunque llamarla danza moderna o contemporánea es muy general”, en Essen, con la Folkwang Schule que dirigía Kurt Jooss. Tiempo después estudia ballet con Gsovsky en Berlín. Y en ese ir y venir se incorpora a la Ópera de Berlín.

En el transcurso de las guerras mundiales, Fedor Lensky viaja intermitentemente a París e Inglaterra y nuevamente a Alemania, donde además de prohibirle trabajar por problemas políticos permanece en un campo de concentración nazi durante año y medio. Finalmente llega a Montecarlo en 1940 para ser contratado por la Compañía en calidad de coreógrafo y bailarín.

Al término de la segunda guerra mundial viaja a Italia, a Inglaterra para unirse a la Compañía de Jooss, y a París donde toma clases con “todos los rusos clásicos que residían allí”, y es contratado como *maître* de ballet en el Theatre du Châtelet y en el Estudio Wacker. Es en la década de los cincuenta cuando viaja a Nueva York y establece la Interna-

tional Dance School en el Carnegie Hall, en contra de las recomendaciones y consejos del editor de la revista *Dance News*.

Después de Nueva York, México

En 1960 realiza su primera visita a México y encuentra que "el nivel técnico de los bailarines no era malo, la danza estaba bien". Cinco años después, estando Clementina Otero en el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, se suma al cuerpo de maestros del Ballet Clásico de México, aunque sin realizar ningún tipo de contrato ni percibir salario alguno durante sus inicios ya que siempre ha considerado como primer precepto el conocer al grupo, a la compañía, y "si nos aceptamos mutuamente trabajamos, si no, no lo hacemos".

Posteriormente es llamado para dar clases en el Ballet Clásico '70 y no obstante el insistente interés para que permaneciera en esa compañía decide integrarse a la Compañía Nacional de Danza en 1973. Fedor Lensky nunca concibió hacerse cargo en México de ninguna compañía debido a su innato afán de enseñar profesionalmente, "de ayudar pero sin tener un puesto" —asegura con relación a la división que tuvo la Compañía Nacional de Danza con el nombramiento de Job Sanders y de Felipe Segura como directores. En repetidas ocasiones ha hecho hincapié en que el papel de los maestros que vienen a México es apoyar a la danza mexicana, y no buscar nombramientos. En 1976 establece una escuela en México. También colabora con FONAPAS y con la Academia de la Danza Mexicana.

Algunas consideraciones sobre la danza

En la *Charla de Danza* que realizó con Felipe Segura, Lensky muestra su cultura y experiencia dancística mediante un discurso —entreverado por la utilización del inglés, francés y español con un neto acento alemán— que

transcurre por una larga lista de compañías y bailarines, algunos alumnos suyos, así como por puntos de enfoque y de identidad sobre la danza. Hablan de Shirley MacLaine, Chita Rivera, Mary Martín, Lupe Serrano, Anne Bancroft, Ana Cheselka, Baryshnikov, Rosella Hightower y Michael Panaieff, por enumerar algunos.

Sobre los fantasmas en el escenario de la Fracchi, Fontaine, Graham, Wigman y Alonso afirma que la danza merece respeto y cuando es necesario el retiro habrá que hacerlo para que la gente no tenga una mala imagen del artista y se dé paso a otras generaciones; "algunas de ellas lo hicieron, otras todavía no".

Este maestro alemán es partidario del sentido plástico de la danza y encuentra en la *danza pura* la entereza del ser humano en pleno diálogo con la naturaleza. "La danza no necesita historias; el ballet es una clara muestra de expresión; hay un minuto que puede expresirse para la danza, pero la danza es movimiento, una joya del movimiento, la libertad humana que siempre es bonito ver. Y naturalmente eso no tiene lugar para los viejos."

En cuanto a la enseñanza, Lensky está en contra de maestros que anteponen sus intereses personales y en lugar de enseñar simplemente conducen, contraviniendo la idea que basa el origen del movimiento en la motivación, reflejándose en el personal artístico y en la forma de enseñar de los maestros. "Un árbol que crece bien, después no se daña mucho." Por otra parte está plenamente convencido que "en la URSS no hay coreógrafos ni en Estados Unidos, a pesar de que se dicen los países más poderosos del mundo. En la URSS porque es difícil hacer a un lado la burocracia de setenta años, en Estados Unidos porque no hay dinero para las artes, lo que ha provocado la desaparición de compañías. Y en Europa tampoco tienen buenos coreógrafos".

El panorama de la danza en México se ha visto permeado por el incesante cambio de directivos, provocando una situación inestable y una ruptura en los planes de trabajo. Aconseja que es imprescindible enviar permanentemente a niños y jóvenes mexicanos a aprender y actualizarse en el sistema de enseñanza y método soviético. Reconoce la im-

portancia que tuvo en el ballet mexicano y la metodología cubana aunque “hubiera sido más enriquecedor ir a las bases de la danza: el método francés y el ruso”.

Anecdotario y algunos otros recuerdos

En la Compañía Nacional de Danza tuvo algunos problemas con maestros cubanos y bailarines mexicanos por la sencilla razón de que no querían tener tratos ni tomar clases con maestros que venían de Estados Unidos. No obstante estos criterios, continuó dando clases en otros espacios y desde hace veinte años ha podido aportar sus conocimientos en lugares como Nueva York, Los Ángeles, Filipinas, Moscú, etcétera.

Durante todo este tiempo de actuar con el ballet, Fedor Lensky sostiene que la mejor obra coreográfica es *La mesa*

verde, de Kurt Jooss, música de Frederic Cohen (1932), obra que parte de *La Danza macabra* y muestra la influencia del movimiento que habían adoptado las artes de su tiempo: el expresionismo alemán. “No había gran técnica pero se tenía el carácter y el talento necesario para bailarla; estaba la creación expresionista del movimiento, que tiene en la motivación su origen.”

Especialista reconocido mundialmente por sus clases de danza de carácter, ha sabido conjugar la técnica con la motivación personal de cada bailarín. En México se le ha considerado como el único que ha podido transmitir el toque femenino del movimiento a las bailarinas de clásico, haciendo a un lado algunos ademanes “hombrunos”. Fedor Lensky es un apasionado de la danza y su figura aún testimonia rasgos de su primera y única vocación. “El bailarín debe dejar trabajar a su cuerpo, debe descubrir a la danza desde su cuerpo: primero es lo interno, después es la forma...”

Xavier de León

José Francisco Moreno D.



La imaginación no tiene límites, es fuente de uno de los más grandes valores del hombre: el arte. Cuando la imaginación se materializa y se transforma en movimiento, nace una expresión estética que tiene como principal herramienta el cuerpo: la danza.

La variedad de movimientos que la imaginación crea se ve enriquecida por el gran bagaje cultural que tiene la historia del hombre, y cuando un individuo desborda su creatividad utilizando su cuerpo y la tradición que lo identifica produce una obra que con dificultad se puede clasificar dentro de los géneros que la danza ha creado. Xavier de León ha sabido utilizar estos elementos en el curso de su vida como bailarín y coreógrafo.

Cuando joven tiene la suerte de descubrir que su verdadera expresión (vocación) es la danza. Admira la danza afrocubana tan llena de ritmo y color, misma que lo lleva a montar un pequeño cuadro en el Teatro Fábregas, donde hace un bembé.

Su cuerpo crece con el movimiento y su exigencia lo lleva a conocer a uno de los grandes maestros de la danza española: Oscar Tarriba. La precisión del baile flamenco disciplinan su cuerpo y es cuando verdaderamente su expresión inicia un largo camino dentro de la danza.

Ya como bailarín de flamenco sus espectáculos son reconocidos en toda la República, giras y presentaciones lo dan a conocer como una figura de la danza española. Para entonces tiene ya un estudio por las calles de París en la ciudad de México, en donde da clases individuales y se entrena más a fondo. Tiene como vecinos de estudio al maestro Serge Unger, con quien inicia una amistad y del que recibirá clases de ballet. En poco tiempo establecen una sociedad junto con Pepita Murillo y logran integrar una escuela en donde se impartirán clases de ballet y danza española.

En ese momento es cuando incursiona en el ámbito de la danza clásica y prepara junto con el maestro Unger el montaje del *Bolero*, de Ravel, una combinación de danza española y ballet clásico presentado en el Palacio de Bellas Artes por el año de 1952, trabajo que fue bien recibido por el público que llenó el teatro.

Conoce a Guillermo Keys, Ana Mérida, Felipe Segura y Waldeen, entre otros, bailarines que tienen una sólida formación en la danza moderna y clásica.

La pasión por la danza logra reunir a este grupo que, entusiasmado, prepara una presentación de danza moderna y danza española en un mismo espectáculo, Guillermo Keys y Xavier de León realizan para el programa una coreografía que llamarían *Torero en gris*, obra que reuniría las dos técnicas. Sin embargo, los arduos trabajos de diseño coreográfico y las divergencias que se suscitaron en los ensayos provocaron la cancelación de tan esperado espectáculo.

Impreso ya en los programas de mano, nunca pudo presentarse esta coreografía. El sábado 23 de febrero de 1952, bajo el nombre de Ballet Concerto, Waldeen repone sus coreografías *Preludio y fuga* y *Homenaje a García Lorca*; Ana Mérida incluye su obra *Tres danzas jaliscienses* y Xavier de León hace un dúo con Graciela Estrada en sus obras *Miniaturas*, *Danzas gitanas* y *sentimiento* con cuerpo de baile, "El público se dividió en sus opiniones porque a la gente le gustaba la danza moderna pura y no asimilaba mucho el baile flamenco y, al revés, la gente que iba a ver un ballet flamenco no asimilaba la danza moderna."¹ El grupo no pudo concretar otro trabajo en conjunto.

Xavier de León continúa su búsqueda de nuevos ámbitos en la danza. La imagen de una coreografía que años atrás realizó Sergio Franco basada en danzas prehispánicas dejó una huella que motivó su interés por dichas culturas. Su actividad entonces da un vuelco y se dedica a la investigación y el estudio de las danzas y música de esa época, y con un enfoque muy particular de este género, presenta su primer ballet mexicano al que llamaría Ballet Azteca y Maya.

De León reúne a un grupo de músicos indígenas: Los Guiliguis, "una familia que siendo del más puro origen náhuatl ha conservado las melodías originales. Los Guiliguis eran oriundos del pueblo de Chilechapa, Guerrero, son quizá los únicos exponentes de los antiguos cantos y músicas aztecas".² Presenta entonces recreaciones de antiguas danzas y versiones modernas de leyendas en las que utiliza los movimientos de las danzas prehispánicas.

Con el apoyo del empresario Manuel Suárez logra llevar su espectáculo a España con el propósito de representar a México en un concurso de danza folklórica en la ciudad de Cáceres. Curiosa situación, nos cuenta Xavier de León, ya que en ese tiempo México no tiene relaciones diplomáticas con España.

El espectáculo provocó controversia, ya que los hispanófilos sustentaban que no podían calificar como folklore el trabajo de Xavier y otros, entusiasmados por la originalidad de las danzas, votaban por darles el primer premio. Los jueces calificaron el trabajo con rigor y dijeron que "dado que no podían considerar como folklore el trabajo creaban un premio similar al primero".³ Xavier de León y su grupo no quedaron conformes y donaron el premio a la ciudad de Cáceres. En todos los periódicos hablaron mucho del asunto, motivo por el cual son invitados al Teatro de la Zarzuela en Madrid.

"El éxito fue apotéotico."⁴ Entre el público se encontraba el alcalde de Madrid, el conde de Mayalde, mismo que felicitó personalmente a Xavier aduciendo que él tenía antepasados aztecas; por tal motivo les abren las puertas del Parque del Retiro para ofrecer una presentación ante cónsules, embajadores y el general Francisco Franco. Este acontecimiento acercó a los dos países en el ámbito artístico.

El Ballet Azteca y Maya presentaba un programa con danzas mayas: la *Danza de Kukulkán*, una danza ritual; *Danza de las doncellas* y el ballet *Yumil Kax* interpretado por la princesa Teo-Xóchitl (Graciela Estrada). Un ballet llamado *Los presagios*, el cual evoca los temores del emperador Moctezuma antes de la llegada de los españoles a México, y la parte que la superstición desempeñó en la caída del gran imperio azteca. Al final, una serie de danzas aztecas, como la *Danza a Tonatiuh*, *Danza a Xochipilli*, *Danzas guerreras*, *cantos aztecas* y *Danza de los Quetzales*.

El Ballet Azteca y Maya inicia una gira por Europa y así se presenta en el Théâtre des Champs-Élysées en París, donde la prensa dice: "El Ballet Azteca y Maya restituye perfectamente toda la grandeza de la civilización", Jean Louis Causor, *Le Combat Pans* y en *Le Figaro*, René Jougllet dice: "El espectáculo azteca me ha seducido por su color."

Por otro lado, durante una presentación el crítico y antropólogo Jacques Soustelle dijo "bueno, no se puede decir que así bailaban los mayas, pero sí, definitivamente, se puede decir que el señor (De León) lo ha recreado en una forma que pudieron bailar así".⁵

Xavier de León regresa a México y se constituye como el segundo grupo de danza folklórica después del de Amalia Hernández, ya que ahora integra en su programa folklore de toda la República.

Presenta una versión muy particular de la *Danza del venado* y otras danzas, donde el cuidado del vestuario y la escenografía resaltan la calidad del espectáculo.

En junio de 1959 se presenta en el Teatro de las Bellas Artes y las opiniones se vuelven nuevamente contrarias. El investigador y musicólogo G. Baquero Foster en su columna de *El Nacional* dice: "En las danzas mayas, los presagios y las danzas aztecas, hoy movimiento, hay poesía, hay evocación conmovedora; hay ritmo y hay verdad en los elementos esenciales de la composición; en que el vestuario es de muy buen gusto, fascinante, y en la danza tradicional de los primitivos como en una reintegración técnica y estética, considerando que así estarían los indios, si no hubieran llegado el grupo de conquistadores." Pese a todo, Xavier de León se consagra ya como un creador e innovador de la danza.

Poco tiempo después su espectáculo es visto por unos empresarios italianos que impresionados le hablan de un proyecto que quieren llevar a cabo: presentar en Italia un circo nacional de México. A De León lo invitan como director artístico y sin dudar, inicia una nueva etapa en su actividad. Ya en Italia el circo resulta tener el apoyo de empresarios millonarios que no escatiman en gastos: bailarines, floreadores de reata, conjuntos veracruzanos, mariachis, malabaristas, domadores de tigres, osos, en fin, todo

un circo con carácter netamente mexicanista y una alta calidad artística.

El éxito que obtiene lo hace mantener una gira por toda Europa durante un año: Italia, Francia, España, Grecia y otros países. En Atenas se fascina por el extraordinario encanto de los griegos y sus islas, lo cual hace que se olvide de sus actividades en México, pero sin embargo no olvida a sus compañeros y pronto regresa a su tierra. Para entonces, la experiencia que lleva lo hace ser un hábil diseñador de escenografías y espectáculos nocturnos.

Su tenacidad se acrecienta e intenta presentar un espectáculo tipo La Vegas en México, pero es censurado por las autoridades y se exilia en Acapulco en donde encuentra el medio adecuado para continuar con sus proyectos.

El trabajo de Xavier de León es reconocido por el medio dancístico en México y en el mundo, su personalidad le abre puertas y es agraciado con actividades que le permiten continuar proponiendo sus versiones muy particulares de danzas y bailes de tradición mexicana y de otros continentes.

El ímpetu y la imaginación integrados a una experiencia logran producir una madurez que sólo se puede sentir al ver uno de sus espectáculos.

Xavier de León ha logrado sus objetivos y ha sabido explotar su imaginación.

Notas

¹ Felipe Segura, "Entrevista a Xavier de León", Colección *Charlas de Danza*, México, 14 de abril de 1986, CENIDI-DANZA "José Limón".

² Ballet Azteca y Maya. Director Xavier de León. Programa de mano del 4 y 6 de junio de 1959, Palacio de Bellas Artes, México.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

Rodolfo Paz

Felipe Segura



El encuentro con Rodolfo Paz fue muy importante en mi vida, pues entre mis muchos amigos y compañeros de carrera no había ninguna persona que tuviera, además de su simpatía, su talento y habilidades. Siento, además de un gran afecto, una gran admiración por él.

No había terreno en el arte en el cual no hubiera excursionado; había bailado, actuado, cantado y pintado.

Como venía de una ciudad pequeña, a mí me parecía asombroso que tuviera tanta preparación. Prueba de ello fue que cuando audicionamos para el espectáculo de Miguel de Molina y éramos un grupo ya con cierta técnica y experiencia, él también fue tomado.

Su amistad influyó en forma determinante en mi vida, me impulsó, me hizo esforzarme. Desde entonces nos liga una gran amistad.

Tengo en mi casa una pintura suya, un indio contemplando el lago de Pátzcuaro, que siempre me sugirió a su persona oteando el horizonte en busca de un camino a seguir.

Rodolfo nació en Uruapan el 11 de mayo de 1916, aprendió sus primeras letras con su madre, la señora María de la Luz Quiroz de Paz, y ahí mismo hizo la primaria, en Morelia la secundaria y el bachillerato. Frequentaba el Seminario, pero... era el teatro lo que le llamaba la atención. En el gran Teatro Juárez de Uruapan había visto a grandes artistas que dejaron profunda huella en su corazón: Anna Pavlova, Virginia Fábregas, María Tereza Montoya, Esperanza Iris, Celia Montalbán, Issa Marcué, Roberto Soto, Eva Beltri y, desde luego, muchos artistas locales muy talentosos.

Todas estas estrellas llenaron de emoción al jovencito y despertaron su ambición por estar en el teatro. Ingresó a un grupo de aficionados que representaban zarzuelas y operetas. Rodolfo bailaba, cantaba y actuaba.

Al desintegrarse ese grupo hicieron otro, el *Urani* (en purepecha: flor que se abre), del cual Rodolfo llegó a ser un miembro importante.

Por varios años hicieron toda clase de obras: tragedias, comedias y musicales. Además de las representaciones en Uruapan, visitaban otras poblaciones michoacanas.

Los pilares del grupo y encargados de esta gran difusión cultural fueron: Gela Valencia, Tere Chávez, Bertha Espinoza, José Guillén, Efrén Villalón, Salvador Alejandro, Alfredo Ruiz Pérez, José Rodríguez Arceo.

Además de bailar, cantar y actuar, Rodolfo se encargaba de la coreografía de los grupos y de la organización de los festivales.

Con Marica López formó pareja haciendo los números estelares para los cuales también hacía la coreografía. La pareja duró también muchos años. Presentaron espectáculos fastuosos en los que se incluían la bellas canciones y danzas michoacanas, y actuaron ante personalidades como los presidentes general Lázaro Cárdenas, licenciado Miguel Alemán, licenciado Gustavo Díaz Ordaz; el general Fulgencio Batista, la señora Amalia de Castillo Ledón, huéspedes del estado de Michoacán. Lo que se recaudaba en estas funciones era destinado a obras de beneficencia.

En una de sus múltiples visitas a la ciudad de México encuentra su destino en la danza a través de un grupo de bailarines de clásico. En 1946 ingresa al gran espectáculo español de ese gran artista que fue Miguel de Molina, donde da su primer paso dentro del mundo profesional capitalino.

Esta relación con las jóvenes promesas de la danza clásica lo lleva al feudo de las hermanas Campobello. Allí formalizó sus estudios de danza y llegó a ser miembro del Ballet de la Ciudad de México. En 1947 toma parte en la gran temporada donde la compañía tuvo como huéspedes a los famosos Alicia Markova y Anton Dolin.

No se alejó del teatro, ingresó a otro grupo del Distrito Federal, grupo experimental que se llamó *Umbral*, dirigido por Alejandro de Albiker, quienes presentaron una serie radiofónica titulada *Joyas del Teatro Universal*.

La danza le llamaba más, por lo que tomó parte en los festivales de la escuela del maestro Enrique Veleziz (Enrique Vela Quintero), los cuales eran sumamente ambiciosos, con obras como *Sheherezada*, *Sinfonía fantástica*, etcétera.

Audió también a la Academia de la Danza Mexicana y tomó clases con Guillermina Bravo y Ana Mérida. Bailó con

el grupo de los hermanos José y Ricardo Silva y con Gloria Mestre.

Fue miembro del Ballet Orientación de Diana Bracho y llegó a tomar parte en los últimos grandes espectáculos que montó Roberto Soto, así como en varias películas.

Una experiencia especial fue colaborar con el grupo que dirigía el maestro Sergio Franco en el Colegio de las Rosas, de Morelia, al lado de personalidades como los maestros Miguel Bernal Jiménez y Alejandro Rangel Hidalgo, quienes hicieron obras como *Los tres galanes de Juana*.

De regreso a Uruapan, Rodolfo fundó un grupo de ballet con el cual hizo muchas funciones, siendo ésta su primera experiencia como organizador.

Desde luego continuó haciendo teatro con el grupo *Urani*, que había de ser el triunfador de un concurso estatal en Morelia.

En 1954 volvió a la ciudad de México e ingresó al Ballet Azteca del maestro Mariano Tapia, donde participó en la única rama de la danza en la que no había incursionado: el folklore. Con este grupo hizo giras por poblaciones fronterizas y ciudades de Estados Unidos por varios años.

Al desintegrarse este grupo permaneció en Tijuana donde se relacionó con un grupo de artistas retirados y añorantes de sus años de teatro, entre ellos Tere Vialta y Herminia Álvarez (quienes habían sido coristas de Roberto Soto en el famoso, *Mexican Rataplán*); Andrés Guzmán Dowilfri, un mago prestidigitador; Chepina Tirado, Angelita Briz y varios más, y formaron un grupo.

Levantaron un foro en un solar abandonado y comenzaron a hacer tandas donde había de todo. Fue tal el entusiasmo y el éxito que lograron que la ANDA les envió un teatro portátil, fue el primero de la República y llevó el nombre de Teatro México.

No sólo fue una gran fuente de trabajo sino que mantuvo a Rodolfo muy activo como artista, empresario y promotor.

De allí resurgieron muchos artistas y nacieron otros noveles: El flaco Algarín, Chicharrín, Las alondras, El Chamula, Los Briz y hasta Los violines de Villafontana.

Dejó todo esto pensando que quedaba en buenas manos y nuevamente encaminó sus pasos a Uruapan. En marzo de 1960 lleno de esperanzas y entusiasmo abrió una escuela de danza y fundó el Ballet de la Ciudad de Uruapan.

Fue una labor muy difícil en una ciudad de provincia, pero perseveró y no sólo logró cimentarse, sino comenzó a ver surgir figuras que inmediatamente envió a la capital de la República para que se fogueasen y convirtieran en profesionales.

El Ballet de Uruapan hace varias giras a diversas ciudades del país, Rodolfo repone obras del repertorio tradicional, crea coreografías, impulsa a sus alumnos para convertirlos en maestros. Obtiene la mayor satisfacción cuando su escuela es considerada como la mejor de la rama clásica en su estado.

A la fecha, innumerables generaciones han pasado por sus manos, alumnos como Bertha Padilla, Olivia Bucio* y

José Vizcaíno, quienes fueron miembros de la Compañía Nacional de Danza.

Cuando los alumnos de Rodolfo no tienen para cubrir la mensualidad, los beca. Las actuaciones de su grupo las continúa haciendo para obras de beneficencia: la Cruz Roja, clubes de Leones, Rotarios, iglesias, asilos de ancianos. Rodolfo ha obtenido más de ochenta diplomas, veinte trofeos y cartas laudatorias que hablan de su labor.

Rodolfo Paz es uno de los hijos predilectos del bello estado de Michoacán, y lo merece. Pertenece a ese grupo de gentes notables que después de prepararse y tener una carrera volvieron los ojos a su tierra natal y decidieron dar todos sus conocimientos.

* Olivia Bucio llegó al estrellato en las obras del Teatro de los Insurgentes: *A Chorus line*, *Peter Pan*, *Mi chica y yo*, etcétera.

Áurea Vargas o por el derecho a finciar la danza en la felicidad

Javier Contreras Villaseñor



Es difícil hacer la semblanza de Áurea Vargas (conocida como Turner en su periodo como bailarina), su carácter más bien retraído, en las antípodas de la exhibición narcisista, lo hace retirarse a uno impúdico al escribir estas líneas. Sin embargo, a poco que se reflexione sobre sus propias palabras, que nos hablan de su tendencia a no conceder valor a su trabajo, uno comprende que no puede hacerse cómplice del olvido, que no es justo que tanto empeño se diluya, y más cuando esta elección de la modestia parece muy marcada por la devaluación social que el patriarcado impone a la labor femenina y al trabajo dancístico.

Áurea Vargas, mujer menuda de rostro inteligente, solidario y triste, que se ilumina con los recuerdos de su pasión en el foro, es un buen ejemplo de las contradicciones reales que tensan la vida de una bailarina: la lucha entre las limitaciones del cuerpo real y el modelo idealizado de aptitudes que se pretende alcanzar; la danza como júbilo personal confrontada al temor al juicio del espectador enterado, la ampliación de las habilidades corporales amenazadas por la enfermedad, etc. Áurea Vargas, bailarina fundadora de Ballet Nacional, maestra de la Academia de la Danza Mexicana, es un ejemplo vivo de cómo los bailarines tienen que luchar, además de con las dificultades inherentes a su práctica, con las asperezas de una concepción rígida de la danza que privilegia el sufrimiento técnico sobre la alegría expresiva. No me parece inexplicable que Áurea, después de su trabajo como bailarina, haya optado por la docencia de la danza como parte de una educación para la libertad. Su paso por la tan combatida Academia de la Danza Mexicana atestigua su empeño por convertir la enseñanza de la danza en una de las manifestaciones de la solidaridad. Por todo esto es útil recordarla y no ceder a los imperativos de su modestia.

Áurea inició sus estudios formales de danza como a los veinticuatro años, en el año de 1947, en la recién inaugurada Academia de la Danza Mexicana, después de concluir sus estudios de economía en la UNAM. Fueron sus primeras maestras Evelia Beristáin, Josefina Lavalle, Beatriz Flores y Amalia Hernández; años más tarde continuó su formación con Xavier Francis, Guillermina Bravo, Guillermo Keys,

Bodil Genkel y David Wood. Participó como bailarina estudiante en la primera temporada de la Academia, en diciembre de 1947, en papeles de conjunto, en los que su tendencia al anonimato la hizo sentirse muy bien.

Cuando ocurre la salida de Guillermina Bravo de la dirección de la Academia y del INBA, Áurea se va con ella y participa en la fundación de Ballet Nacional (1948). Sentía que con Guillermina se salía de la Academia "la corriente que para mí tenía sentido en la danza: la nacionalista. Teníamos una especie de lema: pugnar por una danza de esencia mexicana y de alcance universal". Áurea hizo toda su carrera como ejecutante en esta compañía, en la que estuvo desde su fundación hasta 1966.

Se describe a sí misma como un desastre en clase, "era peor que principiante", pero en el escenario era dueña de una gran eficacia artística. La razón de esta paradoja estriba en que, consciente de sus limitaciones técnicas, magnificadas ideológicamente por la noción de la danza como ejercicio de muy jóvenes, trabajaba apasionadamente sus papeles, por convicción y por una pretendida compensación. Escribo pretendida porque ¿no es esa actitud apasionada cualidad de todo buen bailarín? "Nunca marqué un ensayo; desde el primer momento de un trabajo coreográfico lo asumía con toda mi fuerza, toda mi convicción, todas mis ganas desde el punto de vista emotivo y muscular." Como un ejemplo de esta situación, Áurea recuerda que Bodil Genkel, después de una función, le comentó que no la reconocía, que en la mañana durante la clase había estado errática, pero que en el escenario había sobresalido. Me parece claro entonces que más allá de sus inseguridades en clase, Áurea demostraba su calidad como bailarina en el lugar en el que se tiene que probar: en el foro. No es casual que a lo largo de su carrera haya bailado numerosos papeles principales.

Comenta: "Tenía que afianzarme en la motivación, en la interpretación interior, emotiva de los personajes, tenía que olvidarme de mí en el foro, porque de haberme reconocido como Áurea en el escenario hubiera salido corriendo. En el foro era yo con una tarea escénica que tenía que cumplir y nada más." El temor a equivocarse durante la

función la llevaba a encerrarse en su casa y a repasar y repasar los momentos técnicamente más difíciles, y a asumir los ensayos con la responsabilidad de una presentación.

Las danzas que más le gustaban eran aquellas en las que su participación no era discernible. Recuerda que, por ejemplo, disfrutaba mucho *En la boda* de Waldeen, precisamente porque podía perderse en los papeles de conjunto. En una ocasión, debido a un viaje de Josefina Lavalle a Cuba tuvo que sustituirla en el papel protagonista de la novia, y ella esperaba con impaciencia el regreso de su compañera, porque no le gustaba estar situada en un lugar en el que era más susceptible a la crítica.

Áurea se define más bien como una bailarina con habilidades histriónicas que técnicas. Sin conocer la teoría de construcción de personajes de Stanislavski (teoría que estudió años después), ella trabajaba sus personajes construyéndoles "antecedentes". Esta capacidad histriónica la ayudaba a sacar con mucha fortuna papeles como el de la esposa en *Braceros* y la niña en *La nube estéril* (ambas coreografías de Guillermina Bravo). Disfrutaba también las coreografías en las que había muchas carreras, muchos saltos, porque le permitían recuperar el gozo del movimiento, la alegría de cruzar el espacio y sentir la velocidad, como en el caso de la obra *Las fuerzas nuevas*, de Josefina Lavalle. Es interesante señalar que el personaje del Ángel vacilador de *Juan Calavera* (también de Josefina), tuvo su origen en la acostumbrada carcajada que Áurea profería al llegar al salón de clase.

Durante la famosa gira de 1957 tuvo buenas críticas en los lugares en los que se presentó el Ballet Nacional Contemporáneo. Sin embargo, la aceptación de su trabajo no disminuía su angustia, al grado de que mientras los demás miembros del grupo, por ejemplo, salían a recorrer las calles de Pekín, ella se quedaba ensayando. Siempre necesitó vencer el miedo al error a través de la obsesión en el trabajo. Me la imagino angustiada pretendiendo eliminar, gracias a su propio sacrificio en el presente de los ensayos, las vicisitudes de la función futura. Me parece claro que esta actitud demandaba una gran cantidad de desgaste, pues si el futuro es una interrogación,

¿cómo medimos la cantidad de esfuerzos preciso que nos reportará su dominio? Se trata de una pretensión imposible en términos de certeza.

En Roma, en una de las últimas funciones de la gira fue felicitada por el director cinematográfico Savattini, pero ella interiormente siempre matizaba los elogios recordando sus limitaciones técnicas ("no tengo extensión") o reviviendo la persistente duda: "Bueno, hoy salió bien, ¿pero mañana...?"

Toda esta tensión se resolvió drásticamente con la aparición de una severa enfermedad. Áurea comenzó a sentir un adormecimiento en el brazo derecho que progresivamente se fue extendiendo por todo el costado. Ella guardaba silencio, o lo atribuía todo a razones psicológicas, pero cada día se le dificultaba más bailar. En una ocasión, ensayando con Tulio de la Rosa una coreografía de Guillermina Bravo, después de una cargada y de encontrarse ya en el piso, no se pudo levantar. A duras penas llegó a su casa para, al recostarse, darse cuenta de que las piernas no le respondían. Después de varias fallidas visitas a diversos médicos, uno dio con el diagnóstico correcto: tenía un bloqueo de médula espinal que la estaba conduciendo a la parálisis. Tuvieron que intervenirla quirúrgicamente y por fortuna se recuperó, pero sus posteriores intentos de volver a bailar no concluyeron con éxito.

Guillermina la invitó entonces a hacerse cargo del recién inaugurado Seminario del Ballet Nacional y le propuso también que hiciera coreografía; pero las dudas, la inseguridad, y sobre todo la necesidad de darse tiempo para reflexionar y decidir un proyecto se impusieron y declinó las invitaciones. En ese momento Áurea cambia el centro de sus actividades en la danza y se dedica básicamente a la docencia en la Academia de la Danza Mexicana, a la que había ingresado como profesora en 1955, a solicitud de Josefina Lavalle. Comenzó impartiendo clases de técnica y, desde 1961 hasta 1988 en que se jubiló, se ocupó también de materias académicas como técnica de la enseñanza, historia de la danza, historia de la cultura e historia social del arte. En esta misma institución fue también jefe de materia del Colegio de Danza

Contemporánea. En 1972 se hizo cargo del curso de danza de la Escuela de Teatro del INBA, desde entonces hasta 1975 trabajó en el Departamento de Danza del mismo Instituto como coordinadora de las actividades artísticas de los grupos de danza profesional del Distrito Federal.

En la Academia de la Danza Mexicana tuvo una participación muy importante en la elaboración de los principios, métodos y programas del nuevo plan de estudios, correspondiente a la nueva etapa de la Academia que comenzó en 1982 y que esperamos no esté concluida. Este plan de estudios, que Áurea describe con sosegada vehemencia, buscaba el desarrollo articulado de las tres áreas fundamentales de la personalidad de los futuros bailarines: la cognoscitiva-conceptual, la efectiva y la psicomotora. Buscaba también la modificación de la habitual relación de poder entre profesores y alumnos, en favor de una relación de solidaridad en la que el maestro sería guía pero no autoridad vertical. Se pretendía también el desarrollo de la capacidad crítica y autocrítica de los estudiantes, su participación democrática en la toma de las decisiones que les concernieran, etc. En suma, se trataba de no repetir el esquema de una enseñanza dancística centrada casi con exclusividad en las cuestiones técnicas y en una concepción formal de la disciplina.

El grado de involucramiento de la comunidad de la Academia en su proyecto educativo puede documentarse, por ejemplo, en el testimonio publicado por dos egresadas,¹ y percibirse en la descripción que del proyecto hacen quienes lo vivieron. Realmente se percibe que el mencionado proyecto educativo se hizo capital cultural común de profesores y alumnos. La participación de Áurea en este programa, en esta vida académica, habla de su concepción ética de la danza: no el desquite con los alumnos por la mala fortuna que impidió el desarrollo por largo tiempo de la actividad de ejecutante, sino el trabajo para lograr un bailarín más capacitado para enfrentar las presiones sociales en las que se inscribe su tarea. En síntesis, se trata de una ética fundada en la solidaridad.

Actualmente Áurea está jubilada, pero eso no significa que haya optado por la resignación. En este período se encuen-

tra leyendo y reflexionando acerca de lo ocurrido en la Academia (disputas con las autoridades, equivocaciones en la realización práctica de los programas, etc.) y sobre problemas teóricos de la estética dancística. Sería realmente bueno que estas reflexiones se concretaran en una publicación.

Creo, además, que las experiencias de Áurea puede servir para la actual experimentación sobre las relaciones entre danza y teatro. Buena parte de sus intereses como ejecutante (su trabajo centrado en la motivación profunda del movimiento) conducen a plantearse cómo articular el trabajo emotivo con el corporal. Aquí podría encontrar buen cauce la vocación teatral de Áurea que la llevó, cuando se retiró de bailar, a estudiar con Lola Bravo, Dimitrio Sarrás y Jorge Godoy. Pero, sobre todo, creo que esta breve semblanza debe conducirnos a entender que es una responsabilidad social la protección de los artistas. Por más que el sufrimiento goce de prestigio, no podemos convertir en virtud lo que es el resultado de la opresión cultural. Urge

repensar las concepciones que sostienen la docencia dancística, hay que modificar las concepciones rígidas de lo que debe ser un bailarín —sería bueno preguntarse por qué hay tanto dolor en una actividad tan llena de vida. Hay que modificar los criterios de valoración del trabajo dancístico (concebido como actividad global, heterogénea) para que los empeños personales y colectivos efectivamente aparezcan, se hagan visibles. No quisiera volver a escuchar el comentario que le oí a Áurea cuando le hablé de su dejo de tristeza, "no es un dejo, soy una persona triste, me hubiera gustado haber producido más, haber entregado más" (¿y lo mucho hecho?). Es responsabilidad de todos lograr una existencia social y dancística plena y para la felicidad, humana.

Notas

⁽¹⁾ Claudia Romero L. y Lynka Santillán, "Testimonio de dos alumnas egresadas de la Academia de la Danza Mexicana", *Revista Zurda*, 1er y 2º semestre de 1989, pp. 206-212.

María Velasco Ortiz

Kena Bastien van der Meer



“En la Escuela Nacional de Danza del INBA ubicada en la Avenida del Castillo número doscientos, a las veinte horas del día treinta de abril de 1951 se reunieron los profesores que suscriben, designados por la Dirección de la Escuela para integrar el Jurado de la Prueba Práctica del examen para el Grado de Profesora de Danza. Los maestros procedieron a efectuar la citada prueba en la forma dispuesta por el Reglamento respectivo. La actividad desarrollada fue la siguiente: *Bailarinas españolas, técnica clásica, ballet, danzas mexicanas, música*. Efectuada la prueba el Jurado *aprobó por unanimidad* a la sustentante conforme al Reglamento de Exámenes Profesionales para la Escuela Nacional de Danza y la señorita María Velasco Ortiz queda facultada para ejercer la carrera de profesora de danza, con lo que se dio por terminado el acto, levantándose para constancia la presente acta, que firman de conformidad los jurados de ambas pruebas y la directora que da fe.”

[Firman al calce: Nellie Campobello, Gloria Campobello, Aurora Carmen Suárez M.L., Enrique Vela Quintero, Humberto Granda Artime y Eduardo Díaz Araujo].

“¿Es la vocación?”, me pregunta María Velasco. ¿Es la vocación?, me pregunto a mí misma. “Porque según dicen, el artista nace, no se hace, ¿verdad?”

María me observa sonriente desde el fondo de sus lentes semioscuros, y yo trato desesperadamente de desentrañar la respuesta escarbando en su pasado. ¿Quiénes fueron sus padres?, ¿cómo fue su infancia?, ¿dónde estudió?, ¿con quién?, ¿cómo se inicia en la danza?

Pero su pasado es como un valle sembrado de acontecimientos cuyo emplazamiento ella misma ha olvidado, una madeja de lazos sueltos y finos difíciles de atar. Sí, del lado de su madre había artistas: su tío, Sebastián Ortiz, era violinista, y su madre, como toda mujer culta, cantaba y pintaba. Pero surgen las preguntas: ¿Cómo se inició en la danza?

Su amor por la danza no surgió, como en el caso de la mayoría, ante una función de ballet o del logro del primer *pas de bourré* sin copiar. No, esto vendría más tarde y de manera poco usual. Ella no estudió de pequeña, no estrenó

sus primeras zapatillas a los cuatro años. "Yo lo sentí, dice María, lo sentí. Desde muy pequeña sentí el amor al arte. Mucho, a la música, a la danza sobre todo." Pero ésta habría de hacerse desear durante varios años.

En otras ramas del arte, sin embargo, tuvo la oportunidad de expresarse desde la infancia. "Nosotros salíamos en los exámenes finales de la escuela a cantar distintas arias de zarzuela, de ópera, de opereta. Nos ponían de todo... [y sin más se lanza a cantar en italiano]. También salíamos a presentar poesías como la de *México y España* [que recita apasionadamente]." Pero no es sino hasta los once años aproximadamente cuando puede ingresar a sus primeras clases de ballet. No, no fue en una academia formal, de chongo y calceta blanca, sino en la casa de una señorita muy bella, que hacía proezas admirables sobre los caballos blancos de uno de los circos más famosos: el circo de los hermanos Bell.

"Ella (la bella mujer) realizaba su trabajo como ecuyère, dice María con mucho respeto, pero venía con conocimientos de danzas clásicas de Europa. Entonces, tocó la gran suerte de que viviera a espaldas de nosotros, que allí hubiera llegado. Era una casa muy grande. Sus presentaciones eran, naturalmente, públicas, en verdad no allí, pero a ella le encantaba dar clases de clásico más que nada. Y nos reuníamos un conjunto, unas dos o tres compañeras e íbamos a verla. Y yo veía que daba las clases y me metí allí, y comenzó a tomar, ¿cómo le diré?, interés por nosotros; nos comenzó a trabajar y a dar clases."

¿Cuánto tiempo duró esto? no se sabe, pero aprovechó y disfrutó cada minuto. Y cuando el circo salía de gira, María esperaba impaciente su regreso para que la joven ecuyère la volviera a tomar. "Ella era muy bella, dice María con admiración, su nombre no lo recuerdo, pero es hija del señor Bell."

Luego vino la guerra de los cristeros a interrumpir sus vales, obligándola a ella, a su madre y a su hermano a buscar otras tierras. Zacatecas, Sinaloa, y de regreso a Guadalajara, su ciudad de origen. "La población se hirió con las revoluciones", dice con seriedad la maestra Velasco. "A mí

me tocó una época muy dura, y luego sale uno y vas para un lado y vas para el otro..." ¿Qué hacía la joven María en cada escala de su recorrido? "En los lugares a donde iba no había escuelas de danza eso sí se lo digo", afirma con determinación la maestra María; "creo que la primera escuela creada para formar un conjunto de maestros que enseñaran la danza fue esta escuela [la Escuela Nacional de Danza] puesto que tiene cincuenta y cinco años de existir".

Cuando María Velasco finalmente llegó a la ciudad de México se dedicó un tiempo a trabajar como secretaria en las calles de Isabel la Católica y Bolívar, pero su obsesión por la danza seguía allí, como un zurdico invisible. Su afán por el movimiento la llevó a la "Y" donde practicó la natación y estudió tap. Algunas de sus compañeras le hablaron de la Escuela Nacional de Danza, a la que ingresó en los años cuarenta. A partir de ese año su vida empieza realmente a tomar color, es a partir de aquí cuando se cumplen sus deseos. María tenía veintiocho años, veintiocho años de espera y toda la fuerza de voluntad. Ya era tarde para realizar algunos de sus sueños quizá, pero estaba a tiempo para formarse como maestra y enseñar. Una de sus ilusiones era tener un estudio... y lo tuvo, junto con varias otras actividades que con el tiempo fueron más y más agobiantes y la obligaron a "abdicar".

Los maestros de María Velasco fueron Enrique Vela Quintero, quien le daba danza regional, internacional e historia de la danza; Gloria Campobello, quien fue su maestra de ballet; Sergio Unger, Linda Costa, María Teresa Ortiz y Tessa Marcué. Sus maestros de danza española fueron "El Sevillano", "La Rorra" y los hermanos Córdoba. De rítmica y música fueron respectivamente los maestros Eduardo Díaz Araujo y Díaz Chávez.

Su primera experiencia escénica la tuvo en noviembre de 1946 en el ballet de masas *Aleluya*, de las hermanas Campobello. Luego, en 1947, la escogieron, junto con un grupo de alumnas, para completar el cuerpo de baile del Ballet de la Ciudad de México durante su última temporada profesional en el Teatro de Bellas Artes. En esta temporada los huéspedes eran Anton Dolin y Alicia Markova. Los papeles que hacía

María Velasco eran básicamente de carácter: La mamá de *Giselle*, en la coreografía del mismo nombre, el papel de la Coregidora en *El sombrero de tres picos*, el papel de Catrina en *Alameda 1900*, y otros papeles de conjunto como el vals de *Las sílfides*, *Obertura republicana*, *Feria*, e *Istepec*.

Cada presentación era para María un reto y un regalo que la transportaban. “El papel de Giselle era muy fuerte, yo temblaba antes de salir. ¡Eran las grandes figuras, caray! pero fueron muy gentes conmigo los dos. Yo decía: ‘Esto es muy duro’”; pero en una ocasión llegó Alicia Markova y tomándole la mano le dijo: “Nada de nervios y nada de sustos. A la hora que tienes que salir, a la hora de la música, sales.”

Durante sus años de estudio María Velasco disfrutó del escenario en las presentaciones de fin de año que la escuela presentaba en el Palacio de Bellas Artes. También tuvo la oportunidad de viajar a Parral con el Ballet de la Ciudad de México unos meses después de haber finalizado sus estudios.

Pero su vida se define en 1951, cuando presenta su examen profesional y recibe el título de profesora de danza porque inicia, de allí en adelante, una actividad constante y rigurosa dentro de la docencia que hasta la fecha no ha abandonado.

La materia principal que impartió la maestra Velasco desde un principio fue historia de la danza. “El maestro Vela pidió a la señorita Nellie que yo le ayudara en la cosa de historia de la danza,” explica María Velasco. “Me dio primero, segundo y tercero de historia, porque él daba mucho material académico. Comencé a dar, desde luego, la terminología de la danza clásica. Lo importante era que el alumnado se empape, que vea cómo fueron evolucionando las metodologías, desde las primeras metodologías de Rameau, que ha sido un gran maestro, todo lo que dejó Beauchamps, todo, para que ellas verdaderamente estén enteradas, hasta llegar a Cecchetti, a Blasis, a todos ellos; la evolución que ha tenido la metodología de la danza.”

Desde su titulación han pasado 38 años y muchas generaciones de alumnos. Entre ellos están Silvia Susarrey, quien ahora es maestra de danza, María del Carmen Vite, encar-

gada de danza a nivel de bachilleres, Rosario Manzanos, jefe del Departamento de Danza de la UNAM, Rocío Barraza encargada académica de la END, Eva María Ortiz, quien dirige la Escuela Nacional de Danza Clásica, Guadalupe Sánchez, importante figura de la danza folklórica, Martha García, Martha Pimentel bailarina y maestra, y Martha Galván Pastoriza, ahora maestra de danza clásica. A todas ellas la maestra Velasco dio clases de historia de la danza, materia que impartía con el rigor tradicional de su época, mismo que hizo suspirar a las jóvenes partidarias de la revolución educativa de los sesenta.

Además de sus clases de historia de la danza en la escuela de Nellie Campobello, María fue contratada como maestra de danza clásica en varios colegios, como el Instituto Morelos, donde se dedicó a crear las coreografías para las presentaciones de fin de año de los grupos de 1º, 2º y 3º de secundaria matutina (1961-1977). “Las funciones —recuerda María Velasco— se daban en el teatro Alameda, con orquesta exclusivamente para la presentación.” Otras escuelas fueron el Instituto Esperanza, donde enseñó durante once años, el Colegio Efraín Matías y el Colegio Guadalupe, de la Villa, por sólo citar algunos. “Yo iba a los colegios en la mañana, y en la tarde tenía la escuela”, cuenta María. “Durante las vacaciones me dediqué a tener mi estudio los sábados. Llegué a tener siete colegios al mismo tiempo. Luego se suspendieron las presentaciones porque el gobierno pidió que se cambiaran en tecnológicos donde ahora se exige el folklore.”

María Velasco también impartió clases de ritmos indígenas y danza clásica en la Escuela Nacional de Danza durante algunos años, y ahora ha sido nombrada para apoyar en el proyecto de renovación del plan de estudios de la escuela.

La maestra Velasco, con sus 77 años sigue participando con entusiasmo en las actividades de la escuela. Por ahora ha interrumpido sus clases prácticas de clásico y ritmos indígenas, pero sigue enseñando a sus alumnas la historia de la danza y apoyando a la dirección como asesora.

A su edad, María Velasco participa incluso en cursos de actualización, siempre sedienta por aprender y seguirse preparando.

Y yo he llegado a la conclusión, a lo largo de estas líneas, que no es esencial para mí determinar si es o no la vocación la que la ha traído hasta aquí, siempre puntual y entusiasta. La vocación no es más que una inclinación, pero se necesita

algo más para recorrer el camino que la vocación señala. Lo que sí puedo asegurar es que esta mujer, de sonrisa pensativa, tiene un amor y un respeto por la danza que no son fáciles de encontrar.

Yol Itzma: mujer de corazón sensible

César Delgado Martínez



A los 86 años, Yol-Itzma, una mujer que nació para bailar, ama sin límites a su país, a la vida, a los animales y a los seres humanos. Habla de la danza como su gran pasión. Narra entusiasmada: "Tenía tres años de edad cuando estaba en el Colegio de la Paz. Yo me había portado tan bien, que me premiaron e hice un baile. Porfirio Díaz me besó la mano. Entonces dije: 'Qué agradable es que te bese la mano un presidente'. Y ahí surgió mi vocación..."

Después me muestra un diploma que le otorgaron en dicha institución. Ante mi asombro se ríe y luego me mira con sus pequeños ojos, como queriendo ver más allá de mi presencia física. Continúa contando: "Como era sietemesina, era una niña con un cuerpecito así, pequeñísimo, y una cabeza grande, grandota. Tenía yo mi nana. Me dormía en su hombro. Mi nana era de un pueblo. Me compraron una burra. Me compraron una cabra para que yo pudiera vivir. El doctor Calvillo, un amigo de mi papá, le dijo: 'Esta niña no la manden a la escuela. Pónganle un maestro de danza y de deportes.' Por eso empecé a aprender baile."

El padre de Yol-Itzma era dueño de una imprenta y de una papelería. Ella es la séptima de diez hermanos. Hace 62 años se fue a vivir a lo que hoy es San Ángel Inn, que en aquellos tiempos era la Hacienda de Echegaray. No había luz, ni agua, ni calles. Los arroyitos corrían llenos de agua cristalina. Abajo de la que es su casa, había una barranca y no existían puentes para cruzarla.

Antes del cambio, Yol-Itzma vivía con uno de sus hermanos y la esposa de éste en la plaza de San Juan, en Mixcoac, precisamente en la casa que perteneció a don Valentín Gómez Fariás. Desde hace cinco años vive con su hermana Gabriela, maestra de canto del Conservatorio Nacional de Música.

En 1985, cuando conocí a Yol-Itzma, aún habitaba su casa en ruinas con una barda maltrecha que ella misma construyó y que aunque parece que se va a caer no se cae porque está bien construida, como me dice cada vez que me ve. Y es más, me reta: "¿Por qué publicaste eso de mi barda?" Allí a la entrada de su cueva donde reinaba la felicidad está lo que debe ser la estancia: un espacio cubierto

con láminas, donde se encontraban los objetos más disimulados. Desde una tortuga disecada hasta bolsas de plástico con zapatos, pasando por botellas vacías, un viejo veliz y una estufa destartalada.

Pero volvamos al pasado. A los inicios de Yol-Itzma en la danza. A afirma:

“¿La primera maestra que me enseñó? Esa sí no sé ni cómo se llamaba, porque yo tenía tres años de edad... Mira, yo estudiaba con todo el mundo. Baile español con ‘La Carbonera’, que era una señora que parecía que tenía las manos enjutas y que no iba a tocar las castañuelas, pero a la hora que empezaba a tocar su musiquita, ¡era una maravilla!... Ya grande practicaba con las Costa. Las tres hermanas.”

En seguida Yol-Itzma recuerda sus clases en el Conservatorio:

“Estudiaba con la señora Ochoa de Miranda, piano con el maestro Ponce, solfeo con el maestro Vázquez y danza con Armén Ohanian. Allí, ¿sabes quién estaba? Amalia de Castillo Ledón... Con el profesor Enrique Tovar Ávalos estudiaba declamación. Cuando llegaba cualquier espectáculo no lo dejaban estar tranquilo en su sillita, porque empezaban a decir: Que declame, que recite. ¡Una preciosidad! Había dos grupos. Uno en la mañana, al que iban un montón de rubias, y otro en la tarde, al que asistían obreros, algunos cansados y con tipo muy mexicano. Las clases eran enfrente del Conservatorio en donde estaba el Museo Nacional.”

Respecto a las enseñanzas de Armén Ohanian, Yol-Itzma rememora:

“Era la profesora más entusiasta que quisieras encontrar, pero si un elemento creía que no le servía no lo admitía. Le decía: ¡No possible! ¡No possible! y la echaba fuera. No la admitía. Como era armenia hablaba ruso y francés. Aprendió español. Pero en inglés decía: ¡No possible! y el ¡No possible! no podía estar en clases. Ella era tan inteligente que daba un tema y decía: ‘Vamos a bailar con la música del *Entierro de Haza*. Vamos a bailar, cada una hace su interpretación. Vamos a bailar la *Danza de Anitra*... Esta es la *Danza de*

Anitra” —Ésta es la *Danza de Anitra* —dice Yol-Itzma y señala un recorte del periódico *El Universal* del domingo 11 de noviembre de 1923, en cuyo encabezado se lee: ‘El arte de una danzarina persa. Armén Ohanian y sus discípulos del Conservatorio.’ Después, continúa su relato: Cada alumna hacía su interpretación y como casi no hablaba español, sus correcciones eran así: ‘Busca *mademoiselle* Rebeca, busca, busca, busca.’ Eso te da la idea completa de lo que tú tenías que hacer. No te enseñaba pasos. Te ponía temas que tú debías resolver. Te daba la idea y te daba la música con la que se iba a bailar.”

La primera coreografía que realizó Yol-Itzma fue *La danza azteca*. Su inclinación por las leyendas se dio así: “Yo empecé a estudiar con los indígenas, porque tenía interés, cuando vine de Estados Unidos, de hacer otra cosa diferente. Como yo estudiaba en el Museo de la Calle de Moneda, ahí tenía las piedras... Yo me dije: Si me voy a Rusia a bailar *El lago de los cisnes* pues me apalean, me regañan. Puedes ir a estudiar, pero no a hacer un espectáculo que compita con una cosa local. Es lo que siempre he dicho. Viajaba por el interior del país para aprender las danzas. Mi papá decía: ‘Miren, ahí va la loquita.’ ”

Sobre el título de la bailarina de las leyendas, sostiene Yol-Itzma: “Me lo ha de haber puesto el doctor Atl, con toda la champaña que me tomé con él. ¡Si vieras que simpático era Atl!” Luego me enseña un poema que el famoso pintor le escribió. Lo guarda como uno de sus muchos tesoros: una nota de Diego Rivera, un ejemplar de *México al día* de 1928 con una foto de ella en la portada, estudio de Luis Márquez y facturas de pago por la renta del Palacio de Bellas Artes en los años treinta y cuarenta.

Yol-Itzma —de la que dijo en alguna ocasión Juan José Gurrola que era genial, sobre todo cuando la vio hacer el papel de la madre loca en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca en la Casa del Lago— sostiene: “Mi nombre quiere decir mujer de corazón sensible. El doctor Atl me dio una lista de nombres. Que si yo quería ponerme Citlali o Xóchitl. Pero esos nombres se me hacían tan vulgares, porque hay mujeres que se llaman Citlali y esas cosas.

Entonces, la combinación que yo hice era precisamente para mis necesidades. Lo primero era no llamarme Rebeca Viamente, para evitarle disgustos a mi familia.” Lo que son las cosas, si Yol-Itzma supiera que hace unos años en Colima vi pegado un cartel en una esquina donde se anunciaba una vedete de un centro nocturno con su nombre.

El domingo 13 de octubre de 1929 a las 21:00 horas en el Teatro Arbeu se presentó la “grandiosa evocación maya” *Payambé*, letra de Luis Rosado Vega, director del Museo Arqueológico de Yucatán, música del maestro Fausto Museo y la interpretación de la *Danza de la serpiente* a cargo de “la sutil bailarina” Yol-Itzma. Una obra que se desarrollaba “en el reino de Tulum, en un maizal en las grutas de Lolitum y en el poderoso reino de Chichén Itzá”.

Algunas de las coreografías creadas por Yol-Itzma — además de las dos ya mencionadas— son: *Coatlucie*, *El sueño de piedra*, *Coqueta*, *Sacrilegio*, *Mi abuela y yo* y *Diecinueve años*; y de sus actuaciones de las que se tiene documentación: en 1929 en los Teatros Iris, Regis y Arbeu, en 1930 en el Teatro Peón Contreras de Mérida, en 1932 y 1937 en el Teatro Nacional y en 1947 en el Palacio de Bellas Artes.

“Utilizaba en mis danzas la música que me obsequiaban a mí. Que me la componían a mí, —afirma Yol-Itzma—. El problema era que la tenían que aprender los músicos, porque entonces no había grabadoras ni esas cosas que son tan fáciles. Siempre tenía mi orquesta, mi recitador, mis compañeros de baile, cuando era necesario. [Hay que precisar que la bailarina era solista.] Cuando necesitaba acompañantes iba a la Casa del Estudiante Indígena que estaba por Santa Julia. Para una obra necesité muchos hombres y luego luego todos estaban dispuestos. La dificultad era que yo los tenía que entrenar con los pasos que tenían que hacer. Porque ahí no encuentras posiciones clásicas.”

Yol-Itzma —quien asegura que no le importan las cosas materiales— manifiesta: “Para hacer los cambios de vestuario ponía unos biombos en el escenario. Mi madre, que era una maravilla, me ayudaba a cambiarme.”

¿Tenías competidoras?

—No tenían el dinero que yo gastaba en los espectáculos. Porque todas las cosas se hacen como decía Napoleón, a base de dinero. Tú puedes ser muy artístico, pero si no tienes un teatro, una orquesta, un gran vestuario y decorados, ¿qué puedes hacer?

¿De dónde sacabas el dinero?

—Mi papá era mi víctima.

¿Por qué esos grandes recitales ya no los haces después de los cuarenta?

—Es que tengo otros tipos de trabajos interesantes para mí, como más vieja que me voy haciendo.

Pero Yol-Itzma también incursionó en la docencia. Ésta es su impresión: “No todo el tiempo fui profesora de danza. Bassols en 1932 me dio un nombramiento. Duré unos cuantos meses. Nunca me ha gustado ser maestra, porque tú tienes que presentar un programa que vaya de acuerdo con seres que tienen una mentalidad que no entiende nada de arte. Si me comisionaban a una escuela en donde las personas eran pobres, los alumnos tenían que ir a repartir tortillas. Luego, llegas a una comisión de esas y te salen con: ‘¡Ay! señora no les quite usted el tiempo.’ Así te reciben. Las profesoras de grupo quieren que las alumnas bailen el día de las madres, el día de no sé qué y les ponen un baile ridículo.”

¿Actualmente de qué vives? ¿Qué haces?

—Todos me quieren. Todos me ayudan. Basta con que pegue tres gritos en la calle y me ayudan... He tenido mucho amor en mi vida... Si encontrara un agujero me escondería, me pondría un abrigo largo y unas botas y me metería donde nadie me viera... Si vieras que tengo unos sueños muy lindos... Soy la persona más feliz cuando estoy alejada de la humanidad.

Aunque Yol-Itzma no lo quiera reconocer, así como ama a la danza, a México, a la vida y a los animales, también ama a los seres humanos. La muestra la dio cuando en los terribles sismos de septiembre de 1985 se presentó para hacer tareas de rescate. Desgraciadamente la impresión fue más fuerte que ella y no pudo con su deseo solidario y admirable.

Reconocimientos

Santos Balmori: un hombre universal

Óscar Flores Martínez



Nacido —como afirma el crítico de arte Antonio Rodríguez— prácticamente cuando el siglo XIX expiraba (26 de septiembre de 1899), Santos Balmori ha respondido con sensibilidad e inteligencia a todas las palpitaciones de una centuria que ninguna hazaña de arte y ciencia le fue ajena.

Bajo la perspectiva del compositor Julio Estrada, “a sus 90 años, Santos Balmori aparece como una novedad sabia que guarda esencias de un impulso inventivo, todavía joven, depurado por los años que no podrían ser sólo añejamiento, sino permanente derogación. Ha aportado siempre mensajes de una poderosa inocencia, uno de los elementos de su estética y los ha expuesto sacrificando lo que se llamaría el estilo único para producir bien por encima de lo que sería una suma de estilos desde las esencias de un vasto sistema constructivo”.

En la dimensión de Balmori —apuntó alguna vez Ramón Ferreiro— entran muchas facetas: humanista, escritor, profesor, artista y en todas ellas dedicó a México más de medio siglo de entrega. En el mundo de las Bellas Artes ha formado escuela propia.

Como bien afirma Antonio Rodríguez, la obra plástica de Santos Balmori no basta para revelar la total dimensión de su personalidad. “Para conocerlo es necesario conocer su vida inquieta, su cultura abierta a todos los horizontes y sus escritos pletóricos de ideas atemperadas por el soplo de la poesía, en él siempre presente.”

“La vida de Santos Balmori —escribió Rubén Bonifaz Nuño— ha transcurrido entre viajes frecuentes, en diferentes tierras, en relación con gentes diversas; toda ella movimiento exterior que ha engendrado, quizá por contraste, una actitud reflexiva, un constante llevar las cosas de afuera hacia su propio interior, enriqueciéndolo de continuo con abundantisimos y variados frutos espirituales.”

Amigo, discípulo y maestro de una impresionante lista de hombres y mujeres notables del siglo XX Balmori —sigue describiendo brillantemente Bonifaz Nuño— “empieza a conocer a quienes, como él, se buscaban por los caminos de las luchas de la creación. Entabla relación con José Perotti, Raúl Carancá y Trujillo, Leopoldo Tomasi,

Alfonso Reyes, Antonio Mediz Bolio, José María Pemán, Jardiel Poncela, José María Quiroga Pla, Valle Inclán, Gómez de la Serna, Anglada Camarasa, Iturrino, Jacinto Benavente, Antonio Machado”.

Asiste, como estudiante libre, a la Academia de la Grande Chaumière. Hace amistad con Foujita, Giacometti, Despiu, José Clará, Maillo, Bourdelle, de quien fue alumno, Juan Gris, Vlaminck. Trabaja luego con Henri Barbusse en la revista *Le Monde*, conoce a Panait Ystrati. Participa en las reuniones políticas del APRA, en las cuales trata a Haya de la Torre y a César Vallejo.

Se apasiona por las luchas sociales y comparte los anhelos de justicia del hombre explotado, que intentaba superar su humilde condición. Se casa con Thérèse Benard, bailarina clásica, hija de italiano y francés.

Estudia hinduismo trascendental que, asociado con su conocimiento directo de la vida material, lo afirma en sus estructuras interiores. Entonces conoce a Tagore y a Gandhi, cuyo retrato dibuja al natural. Conoce a Vasconcelos, a Unamuno, Ortega y Gasset, Raymond y Elizabeth Duncan (hermanos de Isadora). Muere su esposa Thérèse.

En Mallorca entabla relación con Davrubhausen, Grop-hins y T. S. Eliot. En Palma se relaciona con Keyserling y Sureda Blanes. Reanuda su amistad con Alberti y se hace amigo de García Lorca, Sánchez Barbudo, Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Bran van Velde. Conoce a Lombardo Tole-dano y es miembro fundador de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). De 1954 a 1961, Santos Balmori es director de la Academia de la Danza Mexicana. “En ese puesto fomenta y da brillo al periodo de oro de ese arte en nuestro país. Son más de 7 años de esfuerzo continuo y fructífero. Santos Balmori dibuja, hace carteles, escenografía, decorados, diseño de vestuario, libretos.

Se casa con Helena Jordán, una de las principales coreógrafas y bailarinas mexicanas. Participa en los movimientos sociales de 1968. En 1974 ingresa como investigador en la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Aparecen dos

libros suyos: *Aurea Mesura* y *Técnicas de la expresión plástica*, ambos editados por la UNAM.

Acerca del periodo de la danza moderna mexicana, Santos Balmori aseguró que en aquella época se hacía to-do lo posible por abrirse camino. Había —afirma— una cosa particular en aquella época: fervor, una especie de mística.

“Yo fui director de la ADM —declaró alguna vez el maestro— en aquella época que hoy llaman ‘Época de Oro’. Sin embargo, debo advertirles que ni Miguel Covarrubias (entonces director del Departamento de Danza) ni yo, ni nadie de los que tomamos parte de aquello, sabíamos que estábamos haciendo la ‘Época de Oro’.

“Es una cosa que después la historia juzga; pero el decir ‘Época de Oro de la Danza’ quiere decir que aquello no se puede sobrepasar. Ya se ha sobrepasado y se han hecho cosas mejores.

“Del título —aseguró— tienen la culpa los bailarines porque si después de aquello hubieran hecho algo superior, aquello no se llamaría así. Yo les diría a los jóvenes bailarines que hagan surgir una nueva época de oro más legítima que aquella puramente impulsiva, emocional, espiritual.

“En aquel entonces había una serie de carencias en cuanto a técnica, y método. Ahora ya la tienen una cantidad de grupos; ya tienen el instrumento en sus manos, entonces metan fervor, entusiasmo y habrá una época superior a la llamada época de oro de la danza que tuvimos el honor de presidir.”

Santos Balmori también reflexionó acerca de un posible mensaje a la juventud: “les aconsejaría trabajar y tener fe, pero sobre todo no trabajar simplemente en provecho particular, a fin de destruir un liderazgo nefasto.

“También les diría —finalizó— no se estanquen en una forma encontrada, en soluciones ya resueltas. La vida de un artista debe ser de exploración. Nosotros los artistas tenemos, tal vez, un único deber: dar un nuevo rostro a las cosas que ya la gente cree conocer. Mostrar otra fase de la naturaleza de las cosas”.

Blas Galindo

Hilda C. Islas Licona



Piel morena, cara redonda, espíritu chispeante y risueño, festivo como su música, criado entre mariachis, nacido en pueblo de músicos natos para quienes la profesionalización de la música era tan inimaginable como incuestionable la mandolina, la guitarra o el violín en cada hogar: música en familia, entre vecinos, en las casas, en las calles.

Blas Galindo Dimas nació el 3 de febrero de 1910 en San Gabriel (hoy Venustiano Carranza), Jalisco, en la tierra del tepalcocote, fruta que habría de inspirar los juegos de los niños del pueblo, entre ellos el compositor en germen; niño de manos pequeñas que a los siete años hizo girar su vida infantil en torno a dos ejes: la escuela primaria y el coro de la Parroquia de San Gabriel que dirigía el maestro Velasco.

Cuando habla, Galindo comparte esa obsesión de todo músico por querer romper el espacio con el compás que marca la mano, con el ademán del director de orquesta que esculpe en el aire las dinámicas y los ritmos. Poseedor de una conciencia acústica abstracta, Galindo es capaz de escuchar una obra musical a través de la lectura de una partitura. Ni grabaciones ni sonido: es en su conciencia de músico donde surgen, se suceden y se ordenan las notas, las frases, la música.

A muy temprana edad fue cantor y organista de la parroquia, organizó un coro femenino y otro de niños y, a los 18 años, dirigió la banda de su pueblo donde tocaba el clarinete.

En 1931, la ciudad de México y el Conservatorio Nacional de Música. Durante sus primeros años en el Conservatorio supo que la composición difería en mucho de los buenos ejercicios formales en las materias teóricas como armonía, contrapunto o análisis musical, así que entre los muchos y siempre repetidos minuetos y gavotas que sus compañeros presentaban como ejercicios finales en esas asignaturas, él, en 1935, hizo surgir, única y graciosa, *La lagartija*, una pieza para piano. La composición, afirma, es un problema de imaginación.

Ya antes, durante el curso de creación musical —curso extra escolar— con el maestro Carlos Chávez había surgido su primera obra: *Suite para violín y chello*, estrenada el 7 de noviembre de 1933 en el Teatro Hidalgo de la calle de Regina.

Su labor docente comenzó en 1934. En 1935 y 1936 impartió clases en la Escuela Normal Rural en Valle del Mezquital. De regreso a la ciudad recorrió escuelas primarias y secundarias ejerciendo la docencia; luego llegó al Departamento de Bellas Artes y fue ayudante de maestros en el Conservatorio Nacional. Por los años cuarenta, Galindo participa del auge cultural nacionalista, plerórico de entusiasmo y nutrido de un fuerte trabajo de equipo. Junto con Salvador Contreras, José Pablo Moncayo y Daniel Aya-la forma el grupo de los cuatro.

Su primer trabajo orquestal surge a partir de su contacto con la danza. *Tres preludios para danza* fue la primera obra para orquesta que escribió Galindo. Fue rebautizada por el escritor Bergamín, para lograr mayor impacto, *Entre sombras anda el fuego*, con coreografía de Anna Sokolow y la ejecución del grupo La paloma azul; se estrenó el 20 de septiembre de 1940, con escenografía y vestuario de Antonio López Ruiz y la dirección de orquesta del propio Blas Galindo. Esta misma obra sería recreada por Helena Jordán en 1952 con el Ballet de la Academia de la Danza Mexicana.

La danza de Anna Sokolow no tenía argumento, así como tampoco la *Danza de las fuerzas nuevas* con coreografía de Waldeen (1940) y de Josefina Lavalle (1953) que constituyó su segundo trabajo orquestal. La tercera obra para orquesta fue *Sones de mariachi*, basada en los sones jaliscienses *La negra*, *El zopilote mojado* y *Los cuatros reales*. Si antes los temas mexicanos le surgían espontáneamente, en *Sones...* hubo toda la intención de retomarlos y orquestarlos. Esta obra fue el lanzamiento de Galindo al mundo musical internacional. Se estrenó en Nueva York en 1940 con pequeña orquesta compuesta de percusiones y quince instrumentos que incluían guitarrón y vihuela. Más tarde Waldeen creó una danza inspirada en *Sones...*: *En la boda*, que se estrenó el 23 de septiembre de 1945 en el Palacio de Bellas Artes con el Ballet Waldeen; los diseños fueron de Carlos Mérida y la música estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica del STUM.

Hasta aquí, el trabajo con la danza era cordial pero no articulado. Danza y música tenían un origen distinto aunque

después se fusionaran. Quizá el verdadero trabajo de equipo comenzó en forma incipiente con *La feria*, coreografía de Nellie Campobello basada en un argumento de Martín Luis Guzmán, para la que Blas Galindo hizo una adaptación de temas populares. Esta obra se estrenó el 11 de septiembre de 1947 con el Ballet de la Ciudad de México y la participación de la Compañía Markova Dolin.

Fue después —explica Galindo— cuando realmente se cristalizó un trabajo de equipo entre argumentistas, escenógrafos, músicos, bailarines y coreógrafos. El tronco era el argumento; a partir de él el coreógrafo expresaba qué tipo de movimiento quería para tal o cual parte y qué debía ocurrir en escena. En las sesiones de trabajo, todos reunidos, Galindo se apresuraba a anotar sobre el argumento el tipo de matices que habría que imprimir a la música (plano, fuerte), el carácter (amoroso, violento), el tema de los diversos personajes (los borrachos, la muerte), siguiendo las ideas del coreógrafo. Sentados, los bailarines trataban de imaginar sus partes, sobre la marcha de la música que Galindo proponía después, mientras el coreógrafo indicaba lo que ocurría simultáneamente en escena.

Blas Galindo compuso la música de *El zanate* de Guillermina Bravo, que se basó en una leyenda oaxaqueña sobre el maleficio del pájaro azul. Con diseños de Gabriel Fernández Ledesma, se estrenó el 6 de diciembre de 1947 en el Palacio de Bellas Artes, ejecutado por el Ballet de la Academia de la Danza Mexicana. La relación de Galindo con el Ballet de la Academia fue muy estrecha, de ahí surgió también *La manda* (1951), de Rosa Reyna, sobre un argumento de José Durand, según el cuento de Juan Rulfo *Talpa*, escenografía y vestuario de José Chávez Morado; *El sueño y la presencia* (1951), de Guillermo Arriaga, con escenografía de José Chávez Morado; *La hija del Yori* (1952), de Rosa Reyna, con escenografía y vestuario de Antonio López Mancera; *El maleficio* (1953), de Elena Noriega, sobre un argumento de Isabel Villaseñor y escenografía de Gabriel Fernández Ledesma; *Rebozos* (1954) y *Anhelo* (1954), ambas de Beatriz Flores, con escenografía de Luis Covarrubias la primera y de Gabriel Fernández Ledesma la segunda.

Por otra parte, no sólo se trataba de componer y huir: en pleno estreno, en plena función, Galindo, el director de orquesta, controlaba el transcurrir de la magia escénica. La exacta coordinación de las líneas de existencia del conjunto: sonido, movimiento. Galindo recuerda que, desde la batuta, había que observar y nunca perder de vista el desarrollo en la escena; tenía el poder, la capacidad y la responsabilidad de retrasar o acelerar hasta hacer converger danza y música con sólo su batuta y su concepción abstracta, musical, aérea de la situación.

Además de compositor y director de orquesta, Blas Galindo asumió cargos directivos: fue jefe del Departamento de música y jefe de la Sección Musical en el INBA, fue también director del Conservatorio Nacional de 1947 a 1961 y, en 1961, fundador y primer director de la orquesta del IMSS hasta 1964.

Su trabajo de composición en el ámbito musical, independiente de la danza, consta de 157 obras aproximadamente hasta octubre de 1989, entre las que se cuentan: *Poema a Neruda*, para cuerdas (1948), *Sinfonía breve para cuerdas* (1952), *Segunda sinfonía* (1956), *Concertino para guitarra eléctrica y orquesta* (1960), *Tercera sinfonía* (1961), *Sonata para violoncello solo* (1981), *Obertura mexicana No. 2* (1981), *Homenaje a Rufino Tamayo*, para una voz y orquesta (1987), *Homenaje a Rodolfo Halffter*, para orquesta (1989). Sin embargo, si uno es un conocedor exhaustivo de su obra, es inútil preguntarle por los temas específicos o por sutilezas técnicas de una obra en especial: reconoce que son tantas que ni se acuerda ni puede ubicar una obra específica en un universo tan complejo. Su obra ha rebasado su memoria. En la memoria del gremio de la danza difícil sería, sin embargo, olvidar el aporte de su imaginación.

Dina Torregrosa, artista de extraordinaria personalidad

Patricia Aulestia de Alba



Dina Torregrosa en su corta pero inolvidable carrera de bailarina dejó para la historia de la danza sugerentes imágenes dibujadas y fotografiadas por artistas de su época.

Gabriel Fernández Ledesma y los del Taller Álvarez Bravo.

Dina se inició en la danza guiada por su madre. En el jardín de niños bailó el *Jarabe tapatío* y *La chiapaneca* con su hermano. Por Ana Mérida, su compañera en la escuela primaria, supo de la existencia de la Escuela de Danza de la SEP. Hipólito Zybin le hizo el examen de admisión y pese a que opinó “esta niña es un elefantito bailando”¹ la aceptó por consideración a su mamá y a su hermana María Luisa, que era su alumna particular.

Dina estudió en la Escuela de Danza con Estrella Morales (ballet clásico), con Francisco Domínguez (ritmos), con Gloria Campobello (danzas indígenas), con Tessa Marcué (tap), con Xenia Zarina (danzas orientales), con Ernesto Agüero (español), etc.; pero recuerda especialmente cuando Tamara Garina (Darialova) puso *Columnas*² con el segundo movimiento de la Sonata patética de Ludwin van Beethoven, ballet en dos tiempos con tema de Nellie Campobello y escenografía de Valentín Vidaurreta.

Dina también cuenta que su madre la llevó a la Colonia Hipódromo Condesa a conocer a Waldeen y empezó a tomar sus clases aun antes de que la maestra formara su grupo de danza moderna en Bellas Artes. Entre las primeras alumnas de Waldeen se encontraban: Guillermina Bravo, Josefina (Martínez) Lavalle, Sergio Franco, Magda Montoya y Gloria Teresa Suárez. Fue cuando madre e hija, sabiendo que en esos años las familias no apoyaban nada ese tipo de actividades, tuvieron que justificar sus ausencias de casa diciendo que iba a tomar cursos de inglés para Dina; por supuesto que su padre no entendió nunca cómo su hija no progresaba en el conocimiento de ese idioma.

Pero Dina Torregrosa deseaba un título de profesora de danza y junto con Josefina Lavalle, Lourdes Campos y

Laura Vega presentó exámenes a título de suficiencia en Bellas Artes y logró el título por el que trabajó tanto.

Dina se dedica a clases y ensayos preparando la temporada de Bellas Artes. Durante la creación de las obras coreográficas visitan el estudio músicos, escenógrafos, intelectuales y periodistas. Trabaja bajo la guía de Waldeen como coreógrafa y Seki Sano como director escénico.

En diciembre de 1940³ el Ballet de Bellas Artes estrena *Procesional*, con música de Eduardo Hernández Moncada, escenografía y vestuario de Julio Castellanos: *Seis danzas clásicas*, de Johann Sebastian Bach, con vestuario de Castellanos; *Danzas de las fuerzas nuevas*, de Blas Galindo y vestuario de Fernández Ledesma y *La Coronela*, con episodios musicales de Silvestre Revueltas y Blas Galindo basado en los temas de Revueltas, instrumentado por Candelario Huízar, libreto de Waldeen, Seki Sano y Fernández Ledesma, quien también diseñó escenografía y vestuario con máscaras de Germán Cueto y letra y coros de Efraín Huerta. Dina Torregrosa bailó en todo, consagrándose interpretando a la protagonista de *La Coronela*. "El Ballet de Bellas Artes[...] obtiene un éxito sin precedente ya que fue el primer esfuerzo profundo en la creación de un verdadero ballet mexicano. El entusiasmo del público, así como el de la prensa, afirman que este Ballet[...] está llamado a pasar a la historia del arte nacional como una de las más notables manifestaciones de esta época[...] la mayoría de los integrantes de este ballet eran miembros del Teatro de las Artes, del Sindicato Mexicano de Electricistas. Ya reconocido como un grupo de danza digno y de gran calidad artística, el ballet fue invitado a participar en la Delegación Educativa Mexicana que asistió al congreso del New Education Fellowship celebrado en Ann Harbor, Michigan, Estados Unidos, en junio y julio de 1941. Esta gira, de gran significación cultural, fue organizada por el gobierno mexicano conjuntamente con la Progressive Education Association y el coordinador de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller. El ballet del Teatro de las Artes presentó conciertos en cada uno de los trece centros universitarios de Estados Unidos visitados por la delega-

ción mexicana, encontrando gran simpatía y un éxito inolvidable."⁴

Un día en que Waldeen no estaba se presentó el director de cine Juan José Segura e invitó a las jóvenes bailarinas a filmar el corto *Toros*. Contrató a Tamara Garina como coreógrafa y se juntaron los grupos de Waldeen y Anna Sokolow. Todo era con máscaras, sin caras, y grandes melenas. El problema se presentó cuando se probaron el vestuario que fue vetado por las mamás que exigieron uno nuevo y con mallas. Dina representaba al toro, Juan Ruiz al torero y las otras danzarinas a la cuadrilla. El corto se exhibió en el Teatro Alameda y la fotografía de las bellas artistas fueron usadas para su publicidad.

En 1942 Dina Torregrosa fue nombrada junto con Guillermina Bravo y Lourdes Campos como ayudantes de Waldeen: "únicas maestras autorizadas en México para enseñar su técnica". Estas clases se impartían en la Escuela de Danza del Teatro de las Artes. Dina fue también maestra en la Academia Cinematográfica.

En la plenitud de su carrera, Dina Torregrosa decide casarse y se retira de la danza hasta 1988, cuando el subsecretario de Cultura de la SEP, Martín Reyes Vaysade, la invita a unirse al Patronato de ¡Viva la danza! Dina Torregrosa de Rousec firma como vocal en el acta constitutiva, siendo la primera benefactora.

Su belleza, su fuerza, su entrega total a la danza llega hasta nuestros días a través de dibujos y fotos, confirmando así su extraordinaria personalidad.

Notas

¹ Entrevista realizada por Felipe Segura en *Dina Torregrosa Charlas de Danza*, CENIDI-DANZA "José Limón", 26 de septiembre de 1988. Este documento proporcionó material para la mayor parte de esta semblanza.

² SEP-INBA, *Palacio de Bellas Artes. 50 Años de Danza*, México, 1986, tomo II, p. 307.

³ SEP-Departamento de Bellas Artes, Ballet de Bellas Artes, temporada 1940, México, 1940, programa de mano.

⁴ SME, Teatro de las Artes, *Escuela de Danza*, México, 1942, díptico impreso.

Salvador Vázquez Araujo

Felipe Segura



Los primeros contactos que tuvo el ingeniero Salvador Vázquez Araujo con la danza fueron en la ciudad de Guanajuato, donde hizo sus estudios universitarios y se graduó como ingeniero de minas.

Siendo aún un estudiante asumió el cargo de la coordinación de danza de la Universidad.

Sus inicios como promotor de danza fueron muy completos, ya que la primera compañía con la que tuvo relación profesional fue el Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo (en una época creativa muy brillante). Posteriormente trabajó con el Ballet Clásico de México, también en una etapa destacada y con magníficos solistas.

Con esta última compañía hizo su primer experimento de *El lago de los cisnes* montándolo en un escenario natural: la Presa de la Olla.

Cuando el arquitecto Luis Ortiz Macedo tomó posesión de la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, el ingeniero Vázquez fue llamado para encargarse del Departamento de Coordinación. Aquí, continuó teniendo tratos con los grupos de danza, pero ahora a nivel nacional. Poco después fue nombrado jefe del Departamento de Danza.

En estos tiempos y después de hacer una auscultación con el gremio surgió la idea de solicitar ayuda a algún país para que el nivel técnico de la danza clásica tuviera un avance. Se seleccionó a Cuba no sólo por el relevante lugar que estaba tomando en el panorama de la danza en el mundo, sino por compartir el mismo idioma.

Fue el ingeniero Vázquez quien logró después de muchos viajes, planes y arreglos que se hiciera una realidad el convenio, que comenzó en septiembre de 1975.

Este convenio entre ambos países se inició con un curso de metodología cubana que logró reunir a casi todos los maestros de danza de todos los niveles, de la Ciudad de México y de la República, lo cual fue sumamente benéfico para que el país tuviera una unificación de la enseñanza.

El licenciado Juan José Bremer, en su carácter de director de Bellas Artes, convirtió los departamentos en dirección

nes; esto permitió al ingeniero Vázquez tener mayor fuerza para los planes que fue trazando, por lo cual creó el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, constituido por tres escuelas nacionales de danza clásica, folklórica y contemporánea.

En el Sistema se planeó una carrera para cada una de ellas, tanto como intérpretes como futuros maestros. En la ciudad de Monterrey, en colaboración con el maestro Fernando Lozano, fundó la Escuela Superior de Música y Danza, y en los planes del ingeniero Vázquez estaba tener instituciones similares en diversas ciudades de la República.

Para redondear el proyecto, la Compañía Nacional de Danza obtuvo una asesoría técnica especial; vinieron muchos y muy destacados maestros a impulsarla en clases, ensayos y funciones, actuando desde su primera figura, la señora Alicia Alonso.

Tanto a la Compañía como al Sistema les hizo allegar toda clase de recursos para que los bailarines y bailarinas pudieran desarrollar su trabajo de manera óptima.

El ingeniero Vázquez dijo:

“El bailarín es un ser privilegiado que tiene que ser protegido, cuidado, es un ser extremadamente delicado, para que de veras pueda verse como debe ser en el escenario [...] generalmente un bailarín es un ser que requiere de toda una condición a su alrededor para que pueda trabajar.¹

Para avalar sus palabras él personalmente inspeccionaba la puntualidad de los maestros, alumnos y bailarinas, el funcionamiento de todas las instalaciones; todos fueron uniformados y procuró que los alumnos tuvieran una mejor alimentación, para lo cual contrató a dietistas especializados.

Conforme se fue adentrando en el terreno artístico el ingeniero Vázquez realizó —con el mayor entusiasmo— el montaje de dos obras que ahora son parte importante del repertorio de la compañía: *Cri-cri* y *El lago de los cisnes*, en su versión para el Lago de Chapultepec. Posteriormente pudo supervisar cualquier obra del repertorio de la Compañía Nacional de Danza puesto que asistía a todos los ensayos de salón, a los del escenario y a todas las funciones.

Obligó a directivos y ensayadores a que las obras coreográficas ya montadas estuvieran en su forma más perfecta. Llegó también a supervisar el aspecto técnico (iluminación, escenografía y realización), lo que indica que la danza se había vuelto una pasión en él, ya que además de la Compañía tenía que atender al Sistema, a las compañías que llamamos subsidiadas (Ballet Nacional, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio) y también a todos los grupos, solistas y aspirantes del mundo de la danza profesional.

Bajo la dirección del ingeniero Vázquez, la Compañía Nacional de Danza llegó a su más alta posición.

Tuvo como invitados a maestros, coreógrafos y estrellas destacadas de todas partes del mundo.

De Cuba vinieron Alicia Alonso, Josefina Méndez, Aurora Bosch, Mirta Plá, Ofelia González, Clara Carranco, Loipa Araujo, Rosario Suárez, Amparo Brito, Martha García, Laura Alonso, Ramona de Saa, Mirta Hermida, Karemia Moreno, Denia Hernández, Silvia Marichal, Ileana Farrés, Jorge Esquivel, Lázaro Carreño, Pablo Moré, Orlando Salgado, José Luis Zamorano, Joaquín Banegas, Gustavo Herrera, Alberto Méndez, Andrés Williams, Fernando Jones, Raúl Bustabad, Francisco Salgado, Víctor Cúellar y otros maestros para las escuelas de México y Monterrey.

De Estados Unidos: William Dollar, Ann Marie de Angelo, Eleanor D'Antuono, John Meehan, Fernando Bu-jones, Lawrence Rhodes, William Martin Viscount, Burton Taylor, Gregory Osborne, Marianna Tcherkassky, Patrick Bissel, Martine Van Hamel, Danilo Radojevic, Clark Tip-pet, Gelsey Kirkland, Anna Aragno y Charles Maple.

De Italia: Diana Ferrara y Alfredo Raino. De la Unión Soviética: Lubov Guershunova y Anatoli Berdishev. De Francia: Martine Parmain, Manoella Deschamps, Pascal Sevajols, Christine Cruciani, Louis Perella y Christian Mal-goues.

De Alemania: Marcia Haydée, Richard Cragun, Ana Cardús, Witke Lawsky, Lucia Montagnon, Egon Madsen. De Bélgica: Menia Martínez, Jorge Lefebre, George y Mónica Houbiers. De Argelia: Medhi Bahiri.

De Rumania Nicu Lohan, Ioan Farkas. De Suecia: Alpo Pakarinen. De Brasil: Renato Magalhaes y Alicia Colino. De Uruguay: Alejandro Godoy e Iris Longo. De Polonia: Sygmunt Szostak, Dariusz Blajer y Zigfrid Rzisko. De Inglaterra: Rose Marie Valaire e Ivan Nagy. De Venezuela: Nina Novak.

Notas

¹ Felipe Segura, entrevista con Salvador Gómez Araujo, México, 2 de octubre de 1989.

Homenajes

1985

Los pioneros:

Nellie Campobello
Anna Sokolow
Waldeen

La primera generación:

Rosa Reyna
Josefina Lavalle
Guillermina Bravo
Martha Bracho
Amalia Hernández
Ana Mérida
Socorro Bastida
Tessy Marcué
Marcelo Torreblanca (+)
Luis Felipe Obregón (+)
Enrique Vela Quintero
Magda Montoya

1987

Roberto Jiménez
Manolo Vargas
Nina Shestakova
Oscar Tarriba (+)
José Fernández

Luisillo

Gloria Álbet
Estela Trueba
Bertha Hidalgo
Vicky Ellis
Olga Escalona
Josefina Luna
Miguel Peña
Adalberto Martínez "Resortes"
Ema Duarte

1988

Evelia Beristáin
María Roldán
Xavier Francis
Lupe Serrano
César Bordes
Felipe Segura
Raquel Gutiérrez
Nellie Happee
Armida Herrera
Guillermo Keys
Elena Noriega
Eva Robledo
Ricardo Silva

Laura Urdapilleta
Gloria Mestre

Reconocimiento:
Claire de Robilant

1989

Francisco Araiza
Blanca Areu
Jorge Cano
Ana Cardús
Sonia Castañeda
Gloria Contreras
Tulio de la Rosa
Carolina del Valle
Lin Durán
Raúl Flores Canelo
Bodil Genkel
Guillermina Peñalosa
Jesús Sánchez
Fernando Schaffenburg
Carmen G. De Webber

Reconocimiento:
Clementina Otero de Barrios

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Victor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval
Director General

Jaime Labastida
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich
Subdirectora General de Educación e Investigación Artística

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Patricia Aulestia de Alba
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón*

Paulina Campderá
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Una vida dedicada a la danza,
cuadernos 22, CENIDI-DANZA José Limón, se
terminó de imprimir en el mes de abril de
1990 en Prisma Editorial, S.A. El tiro fue
de 1 000 ejemplares.
Corrección: Presentación Pinero.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes