

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Delgado, César. *Laberinto de voces que danzan*. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. México, D.F.: 1991.

ISBN 968-29-3356-0

Palabras clave (descriptores temáticos): entrevistas, historia de la danza, danza en México, bailes tradicionales, danza folklórica, danza, bailarines, interviews, history of dance, dance in Mexico, traditional dances, folklore dance, dance, dancers.

D a n z a

Laberinto de voces que danzan

César Delgado Martínez



Serie de Investigación y Documentación de las Artes
Segunda Época

Laberinto de voces que danzan

César Delgado Martínez



México, INBA, 1991

Foto de la portada:

Francisco Illescas en *Buscando tierra* de Serafín Aponte.

Barro Rojo. 1986. (Foto de Jorge Izquierdo.)

La mayoría de los textos de este libro fueron publicados entre 1982 y 1990 en *Unomásuno*, *Danza y Teatro*, *Tiempo libre y Plural* (de la ciudad de México), *Hora Cero* y *Meridiano 100* (de Oaxaca), *El Jalisciense* (de Guadalajara), *Nuestra Danza* (de San Luis Potosí) y algunas publicaciones del CENIDI-Danza José Limón-INBA.

Primera edición

DR © 1991 INBA/Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información de la Danza

José Limón (CENIDI-Danza)

Campos Elíseos Núm. 480

C.P. 11000 México, D.F.

Impreso y hecho en México

ISBN 968-29-3356-0

Indice

Prólogo	
<i>Patricia Camacho Quintos</i>	9
 <i>Laberinto de voces</i>	
Amparo Sevilla:	
nuestras danzas se deforman	13
Bohumil Bican. Sluk:	
mitad auténtico, mitad estilizado	19
Francisco Illescas:	
la danza ha cobrado cierto auge	23
Guillermina Galarza Cruz:	
estudiosa de la danza en Jalisco	27
Cuadra: el folklore,	
un arma para defender la revolución	33
Del fandango, la fiesta de las cruces y otras cosas	41
Rocío Próspero Maldonado:	
la danza folklórica en la Universidad Michoacana	47
Tessy Marcué	51
Yol-Itzma:	
la danzarina de las leyendas	55
Grupo Barro Rojo:	
cuando nos cayeron los catrines	63

Orlando Taquechel:		
danza, método y estilo	67	
Luis Fandiño:		
35 años en la danza	69	
Marco Antonio Silva:		
danza, cambio y redefinición	75	
Alma Rosa Martínez		
1933-1986	81	
María Elena Anaya	85	
Lin Durán: podrían la calle		
y la tv dar a la danza un público masivo	89	
Silvia Unzueta:		
el cambio en los jóvenes	95	
Raúl Parrao:		
onírico, danza y no sé qué	99	
Lidia Romero:		
todo está dado desde el origen del mundo	105	
Barro Rojo en el camino	111	
Ala Vuelta:		
la noche que cayó la bomba	115	
U,X. Onodanza:		
cubetazo de agua	119	
Olga Escalona	123	
Neri Fernández:		
bailarina y coreógrafa cubana	129	
Adalberto Martínez "Resortes"	137	
Raúl Flores Canelo: monólogo vivo	143	
Michel Descombey: protagonista de la revolución		
francesa de la danza	157	
Guillermina Bravo:		
hago danza porque no sé realizar otra cosa	169	

Laberinto de miradas

Introducción	181	
El gorila, personaje de los bailes de San Andrés	183	
De una disputa sentimental surgió la tradición de la <i>Danza de</i>		

<i>los cúrpites</i> , en San Juan Nuevo, Michoacán	187
La esperada <i>Danza de los pitufos</i>	191
Un conjunto jarocho con una flauta	195
Si me da un peso, le chiflo la <i>Danza de los matlachines</i>	197
De Concheros y alabanzas al Señor Santiago	201
Un Stradivarius con don Jesús Canción	205
Crónica de una tarde danzonera	209

Laberinto de palabras

Recreación y rescate del folklore: entre la audacia y el respeto a la tradición	215
Antecedentes de la danza contemporánea en la calle	225

Prólogo

La propuesta inicial de esta obra invita al lector a penetrar en un territorio de complicado tránsito. El laberinto no permite un curso lineal de las pisadas. Tampoco de las voces que narran su trayecto, ni de las miradas que las interceptan, ni de las palabras que las representan en lotes de discursos articulados por el ánimo reflexivo del autor.

Presa de esta construcción imaginaria, no he podido escapar al terror de ser absorbida por el Minotauro que está en el laberinto; por el monstruo que creó el rey Minos, quien en la Creta de sus días representaba al máximo poder.

Como Dédalo, César Delgado Martínez construye un laberinto que encierra a las monstruosas representaciones del poder, al que en algunos de los escritos de esta antología denomina simple y llanamente *cultura hegemónica*, y que a lo largo de la obra sorprende y exhibe en algunas de sus manifestaciones específicas.

Los procesos de la danza escénica, folklórica y popular urbana que han interesado al autor, son planteados aquí a partir de la coexistencia entre los *conceptos* con los que Delgado Martínez se aproxima a los “hechos” y los *nombres* de las cosas, a las que otorga vecindad unas con otras, a través de analogías; de mordaces asociaciones. Así enriquece la *prosa del mundo*, a la que se refiere Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*.

César Delgado suma a los protagonistas de sus textos otras presencias que cobran especial significado. Lo hace a partir del desdoblamiento coloquial de los símbolos que lo conmueven y que pueden ser: una tambora con el logotipo de la *Coca-Cola*, Amalia Hernández de la mano de un gorila, los premios nacionales, los subsidios, Makarenko y el plomero, Carolina, Martha, el stradivarius en la Costa Azul, “el público agredido” por un coreógrafo maldito... Estos son sólo unos ejemplos, tomados al azar, de entre la multiplicidad de procesos que se consignan en este *Laberinto*, cuyo autor señala: “Cada bailarín, cada coreógrafo, llega a descubrir la danza por diversas vías. Caminos casi todos atractivos, para quienes nos dedicamos a urgar en la nostalgia de los artistas que entrevistamos”.

Este tipo de trabajo, casi de rescatista, merece ser apreciado y valorado en medio de la pobreza de las tendencias culturales imperialistas y chauvinistas que tratan de someter todo lo real, incluyendo lo real- imaginario, a una especie de paquetes en serie. Al camino que recorre César Delgado le viene bien el texto de Jean Baudrillard que señala: “Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto, el propio desierto de lo real”.

La estrategia discursiva del autor de este *Laberinto de voces que danzan* es la representación de los universos que elige como material para narrarlo. César Delgado representa, no hace simulacros de los sucesos a los que se aproxima, a los cuales vive y recupera en sus escritos, donde la disposición de los símbolos depende de su visión del mundo. Ahí termina y ahí comienza la objetividad que tanto le preocupa.

En los 38 textos que aparecen aquí reunidos y sin estar exentas del peligro de ser devoradas por el Minotauro, todo parece indicar que las voces que danzan en este *Laberinto* construyen, cada una a su manera, las alas con las que Ícaro logró escapar del encierro. Lo hacen a través de la danza.

Patricia Camacho Quintos

**LABERINTO
DE
VOCES**

Amparo Sevilla: nuestras danzas se deforman

Recientemente Amparo Sevilla presentó su examen profesional para obtener la licenciatura en Antropología Social, con el tema "Las danzas y bailes tradicionales en las clases subalternas de México", un interesante planteamiento para el estudio de las danzas y los bailes folklóricos mexicanos y además una crítica certera sobre lo que hasta ahora se ha realizado al respecto.

—*En síntesis, ¿cuál es el contenido de tu tesis?*

—Las danzas y bailes popular-tradicionales de México. Estas manifestaciones culturales expresan a través de un código formado por los elementos constitutivos del fenómeno dancístico (diseños corporales, diseños en el espacio, carácter, estilo, tema y ritmo) una parte muy importante de los conocimientos, creencias, aspiraciones y otros aspectos correspondientes a la concepción del mundo de las clases populares o subalternas.

A pesar de que dichas expresiones culturales constituyen un importante testimonio de los procesos histórico-sociales de las clases citadas, su estudio y fomento se ha hecho generalmente con el propósito de que los turistas nacionales y extranjeros conozcan las tradiciones mexicanas como si éstas fueran una mercancía exótica en exhibición.

Los tratados sobre las danzas y bailes popular-tradicionales de México han brindado, a la vez, la plataforma discursiva indispensable para la conversión de ciertas danzas y bailes de este

género en símbolos nacionales, los cuales se integran a la conformación de una política cultural de carácter nacionalista y populista promovida por el Estado.

En la tesis pretendo analizar, en síntesis, los factores que intervienen en los procesos de cambio y desaparición de las danzas y bailes popular- tradicionales de México, mediante la determinación de los mecanismos de apropiación y destrucción que la clase dominante ha llevado a cabo en relación con dichas expresiones culturales.

Dichos mecanismos se han dado básicamente a través de dos vías: lo que se ha dicho que son las danzas y bailes tradicionales y lo que se ha hecho con ellos. Dentro de lo primero encontramos, entre otras cosas, la creación de una serie de mitos falsos sobre el origen y significado de la mayor parte de dichas expresiones. En el segundo se observan formas más directas de deformación, tales como la academización, la espectacularización y la institucionalización.

—*Sobre el primer punto, ¿por qué no aclaras un poco más acerca de los mitos que mencionas?*

—Si hacemos una revisión de lo que se ha escrito sobre las expresiones coreográficas en cuestión, encontraremos que, según varios autores, existe una multitud de danzas cuyo origen se presume es prehispánico. Casualmente, ninguno de ellos comprueba dicha atribución. Al respecto cabe señalar que casi todos confunden o no hacen distinción entre lo indígena y lo prehispánico, asegurando que tanto los indígenas como su cultura son supervivencias del pasado.

Las fuentes históricas a las que podemos acudir para la reconstrucción de las danzas prehispánicas son: las figuras de barro o piedra, los códices, las imágenes decorativas de algunos templos y los escritos de los cronistas. Basándonos en dichas fuentes podemos afirmar que las únicas danzas que se realizan en la actualidad, cuyo origen prehispánico puede ser comprobado son *Voladores* y *Huahuas*. Todo lo demás entra en el campo de la pura especulación.

La reconstrucción histórica de las danzas prehispánicas tiene una gran limitante, dada la naturaleza de la danza, ya que ésta se materializa únicamente en el momento en que se produce, debido a que la danza es el resultado de un proceso de objetivación que no se plasma en un objeto material, sino en una imagen virtual que desaparece una vez adoptado otro diseño corporal, por lo tanto, sus restos materiales (las imágenes captadas a través de la pintura, la cerámica y la descripción escrita) pueden brindar tan sólo una ligera idea de lo que fueron, pero no permiten captar la totalidad de la expresión dancística, esto es, el conjunto de los elementos constitutivos de una danza: la dinámica, el estilo, la secuencia de los pasos y movimientos, etcétera.

Si las fuentes históricas no permiten fundamentar un origen prehispánico atribuido a una gran variedad de danzas tradicionales que se realizan actualmente: ¿cómo es que hay autores que se atreven a afirmarlo?

La posición ideológico-política que asumen estos autores es una de las claves para dar respuesta a la pregunta planteada.

—¿Cómo influye la academización en la deformación de las danzas y bailes tradicionales o folklóricos?

—La enseñanza escolarizada de las expresiones coreográficas lleva ineludiblemente implícita la deformación, pues la academización implica una necesaria adecuación de la expresión dada, en principio por el cambio de contexto: del campo a la ciudad, de la fiesta patronal o religiosa al escenario. Pero la causa principal de dicha deformación no ha sido tanto el cambio de contexto, sino más bien los criterios personales de quienes han realizado las adaptaciones: los maestros de danza académica y los normalistas.

Por lo general estas personas no conocen cómo es que las expresiones coreográficas tradicionales se dan en su contexto original, tampoco han tenido un contacto directo con las poblaciones que practican estas expresiones y menos aún, información sobre la función y el significado real. De ahí surgen interpretaciones tan “depuradas” que en un momento dado no tienen nada que ver con las versiones originales.



Danza de Huahuas, de Papantla, Veracruz.

—¿Qué papel juega la institucionalización en el proceso de destrucción de que venimos hablando?

—La institucionalización es un fenómeno que se da estrechamente vinculado con lo que acabamos de comentar, o sea, con la academización de la danza.

Tenemos que la enseñanza de diversos bailes ha formado parte importante del sistema escolar; estos bailes se han constituido en símbolos patrios cuyo aprendizaje reproduce una actitud más cercana al chauvinismo que a la adopción de una verdadera conciencia nacional, tal como se nos ha hecho creer.

La mejor manera de ilustrar la forma en que ciertos bailes se han institucionalizado es, sin lugar a dudas, la conversión del *Jarabe Tapatío* en *Jarabe Nacional*. Tenemos que en el año de 1921 la SEP (Secretaría de Educación Pública), por medio del entonces llamado Departamento de Cultura Estética, lanzó el decreto oficial de que dicho baile fuera enseñado en todas las escuelas públicas de la Federación, según reseña Gabriel Saldívar en su importante estudio sobre el *Jarabe*.

La composición musical y coreográfica del *Jarabe Tapatío* había sido hecha 16 años atrás: Felipa López, maestra de baile nacida en Guadalajara es la primera responsable de una coreografía que no tiene nada que ver con la tradicional. Eva Pérez, quien según Miguel Covarrubias “era lo mejor de las bailarinas folklóricas” enseñó —quién sabe qué versión— del *Jarabe Tapatío* a Anna Pavlova, para que ésta lo ejecutara en puntas, agregándole “ciertas innovaciones”. Este acontecimiento se dio en el año de 1918, en una Noche Mexicana celebrada en el Bosque de Chapultepec, en la cual se bailaron una serie de danzas regionales que culminaron en un “ballet de tema mexicano.

—Para finalizar, ¿cómo puede catalogarse la formación de los llamados “ballets folklóricos”?

—La enseñanza de danzas y bailes popular-tradicionales, como formación especializada (con la deformación ya comentada), se ha dado en diversas escuelas de danza. El propósito fundamental de éstas ha sido la formación de bailarines profesio-

nales que lleven a cabo su ejecución en los escenarios teatrales, esto es, la espectacularización.

Quizá resulte demasiado obvio señalar que la cumbre de la institucionalización de la deformación de las danzas y bailes popular-tradicionales de México, incluyendo su espectacularización, ha sido la fundación del Ballet Folklórico de México dirigido por Amalia Hernández. Este ballet se fundó en el año de 1961, bajo el auspicio del INBA. Desde entonces hasta la fecha, dicho ballet ha sido notablemente apoyado por el Estado, tanto económica como políticamente.

La señora Hernández siguió a pie puntillas el camino iniciado por un famoso bailarín ruso fundador del primer ballet folklórico del mundo: Igor Moiseyev, a quien el Estado soviético encargara en 1937 la formación y dirección del Conjunto Estatal de Danzas Populares de la URSS.

La danza descubre el alma y el carácter de un pueblo —señala Moiseyev—, Amalia Hernández descubrió cómo inventar ese carácter a través de una secuencia de imágenes idílicas sobre “lo mexicano”, creadas para el consumo en el mercado turístico y en actos oficiales.

Danza y teatro, año 6, número 34, julio-agosto de 1982.

Bohumil Bican. Sluk: mitad auténtico, mitad estilizado

La base del trabajo que desarrolla Sluk (Conjunto de Danzas Folklóricas Checoslovacas) es el conocimiento de las raíces del arte popular. A partir de esto realiza su espectáculo dancístico.

Fundado en 1949, este conjunto es el único representante profesional de la danza eslovaca; su objetivo es mantener las relaciones con las tradiciones populares, continuar desarrollándolas mediante el proceso artístico y divulgarlas entre las amplias masas de trabajadores de su país y el extranjero.

En entrevista exclusiva, el doctor Bohumil Bican, director general del conjunto, expuso diversos puntos de vista sobre su labor.

—*¿Cómo trabaja el grupo? —le preguntamos en primer lugar.*

—Primero es la preparación de los artistas, pues la base del grupo son las raíces de nuestro arte popular, es decir, el conocimiento profundo del pueblo, sus costumbres, bailes y canciones. Sin esta base no puede existir ningún grupo.

—*¿Puede llevarse la danza folklórica a un escenario teatral sin que haya una deformación?*

—Solamente existen dos cosas: arte y maestros. No es posible, desde el punto de vista de lo que es el folklore, comprender lo que es una deformación. El folklore es la vida histórica de un pueblo, sus raíces son muy profundas y tienen que ver desde el nacimiento hasta la muerte de un país. Al conocer todo esto, procuramos que nuestro espectáculo no tenga faltas.

—¿Qué papel juega en el trabajo del Conjunto la Academia Eslovaca de Ciencias?

—Una tarea muy alta. Los trabajadores de esta Academia tienen contactos muy estrechos con nuestros coreógrafos, artistas, músicos, etcétera. Cooperan en el conocimiento de nuestra cultura.

—¿Esta institución ejerce alguna forma de control sobre el trabajo del Conjunto?

—Puede decirse que algo más que control. Las personas que ven nuestras funciones son de varias regiones y conocen la cultura regional profundamente. Ellas nos dicen si es verdad o no lo que hacemos y esto es control básico.

—¿Cuál es la preparación de los integrantes del grupo?

—Más o menos la correspondiente a licenciatura. Hay escuelas especializadas. En el caso de la danza, la base es el ballet clásico.

—La preparación en el ballet clásico, ¿trae como consecuencia la estilización de la danza folklórica?

—Quienes trabajan en el ballet clásico o moderno tienen una cosa muy importante: sentimientos. Esta es la base del bailarín. Nosotros continuamos con su preparación en todos los sentidos. Por otro lado, no quiero decir que de nuestras raíces culturales no podamos hacer un folklore estilizado, porque es una profesión de artistas. Todo lo que se baila en el pueblo es natural, pero si se hace en un teatro ya es estilizado. La base de nuestro trabajo profesional es el conocimiento profundo de todo esto, como dijimos antes.

—Pero ¿cómo es la preparación de los bailarines? ¿Están ligados los aspectos prácticos y teóricos?

—Son dos partes: una especializada, que es teórica y práctica y otra correspondiente al sistema escolar.

—Concretamente, en su presentación en México hubo danzas que no son folklóricas, ¿verdad?

—Hay una parte del espectáculo que no puede decirse que es de la región de Eslovaquia, porque es una estilización; es decir, la expresión de la atmósfera, el trabajo, la música y los pasos.

Otra parte del programa se refiere a la vida de ciertas personas que cortan árboles, aquí el coreógrafo quiso hacer una obra de una parte de la vida del pueblo. La música también está estilizada; sin embargo, puede reconocerse a qué parte de Eslovaquia se refiere. Es una estilización, porque no somos un grupo de aficionados.

—*Insisto, ¿esto es danza folklórica?*

—Sí, claro, es puro folklore. Muy científico claro, desde su base. Estilizado porque somos un grupo profesional con una base científica: conocer las cosas básicas de la región. En nuestro país existen muchos grupos folklóricos de aficionados en cada pueblo, que ayudan a conocer más profundamente el espíritu de la aldea en que viven. Ellos conocen mejor el arte de su región. Nuestra sociedad tiene la posibilidad de que estos grupos existan en cada aldea, en cada ciudad, en cada región y de esto se puede sacar mucho.

Además tenemos una institución estatal que apoya el trabajo en esta esfera. Hay festivales donde pueden conocerse los grupos de varias regiones. Nosotros también participamos. Todo el movimiento en Eslovaquia está bien dirigido. Tenemos una revista de música y baile, desde donde podemos influir en el movimiento de aficionados. Existe otra revista llamada *Páginas de baile*, que consta de dos partes: ballet clásico y danza folklórica. Es algo muy profesional.

—*Retomando el tema anterior, creo que hay una gran diferencia entre la danza folklórica que ejecuta un grupo social determinado y la danza que se da en un escenario...*

—No, no decía esto tan claro como usted, porque como decíamos antes, en lo que se refiere, por ejemplo, a los trajes o pasos del baile, son muy típicos para cada región. No hay tanta diferencia.

—*Entonces, ¿puede llamarse danza folklórica la que se ejecuta en una aldea de la misma manera que la que se interpreta en un escenario?*

(Aquí interviene el Agregado Cultural de la Embajada de la República Socialista de Checoslovaquia, quien gentilmente sirve de intérprete durante la entrevista y es quien contesta.)

—Podría decir esto, porque yo sé lo que Bohumil siente, puesto que somos muy buenos amigos. Hasta ahora nuestro folklore vive en el pueblo, en sus sentimientos. A pesar de que tenemos una sociedad muy desarrollada queremos que nuestro folklore viva, porque éste siempre es la historia de cada pueblo.

Nuestro espectáculo tiene varias formas. Hay cosas que son muy estilizadas, pero por ejemplo el instrumento fluir (flauta) que usted vio no se puede estilizar. Lo mismo sucede con el acordeón de botones. Tampoco podría estilizarse, porque se pierde la atmósfera, la melodía, todo. En el programa sacamos algunas cosas auténticas y otras estilizadas. Un ejemplo es el último baile del programa, donde se puede ver lo auténtico y lo estilizado. Mitad y mitad.

Danza y teatro, año 7, número 40, julio-agosto, 1983.

Francisco Illescas: la danza ha cobrado cierto auge

México, D.F. “Definitivamente no es fácil ser bailarín. En general tanto el bailarín hombre como la bailarina, sufren una serie de adversidades, desde su formación hasta su vida profesional. Esto se debe en primera instancia al contexto social en que vivimos, es decir, la danza como toda disciplina artística no es una actividad productiva económicamente hablando, por lo que las primeras represiones del bailarín se dan precisamente en el núcleo primario: la familia —sostiene Francisco Illescas, quien es un estuche de monerías, como me dijo en aquella ocasión en que lo encontré cosiendo unas mallas: bailarín de Barro Rojo, profesor de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA y estudiante de la licenciatura en psicología social en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco”.

El joven bailarín, originario de Guadalajara y radicado en esta ciudad-capital desde hace algunos años, retoma el hilo de la conversación, para continuar: “[...] en segundo término, el sexo del bailarín o aspirante a serlo, es determinante para la aceptación o rechazo en su entorno social. Mientras que para la mujer, la danza es una ‘gracia’ en el mejor de los casos —aunque muchas veces ser bailarina se tome como sinónimo de p...—, para el hombre es motivo de estigmatización, de cuestionamiento a su masculinidad, es pues, una de las peores afrentas a una sociedad machista y sexista. Por otro lado, la danza contempo-

ránea en México es elitista, por lo que los individuos de las clases populares no tienen acceso a ella, como a ninguna otra actividad artística. Claro que habemos algunos colados”.

Es indudable que a partir de una serie de películas y videos, la danza ha cobrado cierto auge. Francisco Illescas, piensa que el aspecto positivo de esto “[...] es que más gente descubre la existencia de la danza y le toma gusto, como consecuencia las audiciones para ingresar a las escuelas especializadas, cada vez tienen más aspirantes. También tiende a aumentar el público en las funciones de danza contemporánea. El lado negativo, es que esta misma gente trae una idea falseada de lo que es la danza contemporánea, frecuentemente la considera como el baile *show* o como fondo visual de la música. Otra lacra, es la aparición como hongos, de academias de *aerobics*, gimnasia rítmica y reductiva. Los mercaderes de siempre”.

La diferencia entre las escuelas y las academias de danza la establece así el entrevistado: “[...] cuando hablo de las primeras, me refiero a las escuelas del INBA, es decir donde se pretende formar profesionales de la danza, independientemente de lo correcto o incorrecto del método con que pretendan lograrlo. Por otra parte, las academias son lugares particulares, que están explotando el interés de la gente por la danza, con la única finalidad de ganar dinero lo más rápidamente posible, pues quién sabe cuanto dure la moda. Esto a cambio de enseñar a bailar ‘bonito’, bajar de peso o de menos ofrecer un lugar donde las niñas ‘bien’ luzcan sus payasitos y mallas de fabricación gringa”.

Sobre lo adecuado y lo inadecuado en la formación de los bailarines profesionales, Francisco Illescas, dice: “[...] resulta que la técnica que se utiliza en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA, en la escuela del Ballet Nacional de México, en el Ballet Independiente y en el Seminario de Danza Contemporánea —que son los más importantes por el apoyo que reciben del Estado— es básicamente la técnica Graham. Hasta aquí no hay nada cuestionable y sí elogiable, el hecho de que se utilice una técnica moderna por encima de una técnica clásica,

como el ballet. El problema empieza cuando los responsables de esas escuelas, no ven o no quieren ver más allá de la técnica y niegan todo intento de experimentación e investigación del movimiento. Esta situación trae como consecuencia un estancamiento de la danza y una buena producción de expertos en Graham, pero no bailarines”.

A estas alturas de la entrevista es urgente analizar la situación de la danza contemporánea en provincia. De las posibilidades de un movimiento dancístico, Francisco Illescas, expresa: “[...] pienso que esto sólo se puede dar a partir de las universidades estatales, como ha ocurrido por ejemplo en la Universidad Veracruzana, donde incluso la carrera de bailarín tiene el grado de licenciatura y es el único lugar de la República donde tiene este reconocimiento. Ahí existen dos grupos. Uno es la compañía de la Facultad de Danza y el otro es el Taller Coreográfico de la misma institución. También está el caso de la Universidad de Zacatecas, donde a partir de este año empezó a trabajar un grupo. En Nuevo León y Oaxaca existen grupos. Incluso el grupo al que pertenezco, Barro Rojo, estaba inicialmente subsidiado por la Universidad Autónoma de Guerrero, pero por los problemas económicos que la están asfixiando, a raíz de la retención del subsidio por parte de la SEP, hemos tenido que autofinanciarnos”.

En Guadalajara, declara el entrevistado, existe el grupo Integración de la Universidad de Guadalajara, “[...] que en un tiempo dirigió Onésimo González, pero hace como dos años que se le ha perdido la pista en México. Esto es bien significativo. Si un grupo no tiene presentaciones, en la capital, no existe, independientemente de la labor que desarrolle en su región. Por desgracia así ha sido y así es. Pero esperemos que la situación cambie. También habría que considerar qué tipo de universidades pueden promover la danza contemporánea. En Guadalajara, el material humano abunda y de excelentes aptitudes, por lo que existen condiciones para que fuera un centro dancístico de importancia”.

Finalmente, Francisco Illescas, da a conocer su opinión sobre la situación de la danza contemporánea en México: "Hay un estancamiento en el panorama general. Grupos y compañías con un tipo de movimiento muy parecido entre sí y lo peor de todo, a la técnica con que se entrenan. Existe gran preocupación por la forma y banalidades en el fondo de las danzas. En fin, las excepciones son pocas, pero esperanzadoras: nuestra matriarca Guillermina Bravo y su excepcional lucidez; Luis Fandiño con su constante búsqueda del equilibrio entre lo que quiere decir y la forma de decirlo; el disfrutable estilo y la importancia de lo expresado en las danzas de Arturo Garrido; la antiolemonidad de Graciela Henríquez y la labor de grupos como Andamio, Contradanza, El Cuerpo Mutable y el mismo Barro Rojo. Por otro lado, danzas como *El Camino* (Premio Nacional de Danza 1982) de Garrido y *El Llamado* (1983) de la Bravo, nos hacen sentir que sí, efectivamente, la danza puede llegar a ser un medio expresivo para las grandes multitudes".

El Jalisciense, 10 de enero de 1985.

Guillermina Galarza Cruz: estudiosa de la danza en Jalisco

I

En esta entrevista, Guillermina Galarza Cruz, mujer apasionada, entregada al estudio de la danza en Jalisco, actualmente directora de Cultura Popular y Artística del Departamento de Educación Pública del estado, en la primera parte habla de dos cosas: su colección de trajes titulada *Indumentaria de danzas, sones y jarabes de Jalisco* y de su labor al frente de dicha Dirección de Cultura. En la segunda, abordará asuntos tan interesantes como su experiencia en el Internado Beatriz Hernández y su opinión sobre la deformación de la danza folklórica, cuando se saca de su contexto original, para llevarse a un salón de clases o a un escenario teatral, de la contradicción que se da en los “ballets folklóricos” (o grupos o conjuntos, etcétera), cuando por un lado se habla de la autenticidad de la danza y por el otro se deforma.

“Siento —principia diciendo Guillermina— que más que en la parte técnica, mi aportación a la danza ha sido en la parte práctica. Porque me di a la tarea de hacer un trabajo de compilación sobre indumentaria de Jalisco. Tengo algunas prendas muy valiosas, que son originales de diversos lugares. En la actualidad son 39 trajes. Algunos de esos materiales no se pueden reproducir. Lo que he buscado últimamente, es quitar todo aquello que no fue realmente comprobado, para dejar un trabajo que esté cernido, que valga la pena de veras conservar.

''Los problemas para este trabajo, han sido económicos, porque soy una persona que vive de su trabajo, que en lugar de tener *hobbys* muy propios de una mujer normal, como serían los vestidos finos y las alhajas, invertí todos mis ahorros en esa colección. Al principio, no me interesaban las dificultades. Me trasladaba al lugar indicado. Lo que sí, nunca he regateado el trabajo de la gente del pueblo, porque siento que su trabajo debe ser respetado. Si ellos lo están valorando en una cantidad, no tenemos nosotros más que pagar esa cantidad si queremos adquirirlo. Ahorita no cuento con una alcancía, nada valioso. Estoy diciéndote desde el punto de vista material, porque todo lo tengo invertido dentro de mi colección. Por cierto, que para poderse exhibir he tenido muchísimas dificultades. La primera vez fue en la capilla del exConvento del Carmen, organizada por el Departamento de Bellas Artes de Jalisco. Ahí tuve que realizar hasta las crucetas. Y no solamente eso, sino cargar todo y armar la exposición. En un principio me ayudó un museógrafo, pero siento que después no le dio importancia a la colección. Las exposiciones posteriores —en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara, donde existe una carrera de danza, en el Teatro Degollado y en el Centro de Cultura de Zapopan— han sido importantes para la difusión. Pero he tenido la pena de perder algunas prendas en la Escuela de Artes Plásticas, en una semana cultural. Ahí se me perdieron tres prendas que no he podido recuperar. Siento que falta una concientización de los muchachos, en cuanto al valor que esto tiene. Quizá en manos de ellos no sea tan valioso, como en manos mías.

''Quise en un principio donar mi colección, porque es muy costosa conservarla, pero mi estancia en una Casa de Artesanías —la entrevistada se negó a decir en cual—, me hizo pensar negativamente. Ahí vi un traje que, por falta de cuidados, estaba deteriorándose, saliéndole gusanitos. Esto me desilusionó un poco y pensé que esa colección no la podía cuidar nadie como yo''.

En lo que toca a su trabajo al frente de la Dirección de Cultura Popular y Artística, Guillermina Galarza Cruz dice:

''Me siento, a un año y siete meses, satisfecha de la labor desarrollada. El sentir que a los niños se les esté atendiendo en

el área del arte, para mí es muy importante. En este tiempo, se han incrementado las plazas para promotores de artes plásticas, literatura y danza. Son áreas que hasta hace algún tiempo, no se consideraban dentro del Departamento de Educación Pública. Yo sigo insistiendo, en que el arte es el más grande de los educadores. El más eficaz. Que por el arte podemos encontrar el verdadero camino. No sé por qué en México siendo un país de artistas, se ha descuidado tanto esa área. Lo que hemos hecho hasta ahora, no es un relumbrón, pero son cosas que han quedado ya de base en la labor desarrollada en las escuelas”.

El Jalisciense, 2 de enero de 1985.

II

En la segunda parte de la entrevista Guillermina Galarza Cruz, quien se inició en la danza a los nueve años de edad en el Internado Beatriz Hernández, habla precisamente de su experiencia como profesora en dicha institución. Dice:

“No he tenido tiempo de examinarme, de reflexionar, pero lo que sí te digo es que esa descarga emotiva, de ternura, de afecto, la encuentro realizada como mujer, quizá por los hijos que no he tenido, en esas alumnas del internado. El trabajo ahí rinde mucho. Tú trabajas con 50 niñas y al salir de tu lección, ya lo saben 100 o 200, porque es un trabajo que ellas mismas reproducen. Otra cosa que he experimentado ahí, es que a las pequeñas les gusta la danza, porque se las damos mediante guiones, que van de acuerdo a su edad, a su sensibilidad, porque todo se trabaja a través de un cuento. El tema cambia de acuerdo a la festividad cívica que se está conmemorando. Yo pienso que no hay ninguna institución, en donde la danza tenga tanto rendimiento como en el Internado Beatriz Hernández.

”La danza folklórica cuando se lleva a un salón de clases o a un escenario teatral, se deforma, pero no totalmente. Sobre todo si se trabaja como dejó implantado la *miss* Cuca (María del Refugio García Brambila) en el Internado Beatriz Hernández. De ella no

puedo decir que aprendí la *Danza de los Sonajeros*, porque ella se entrevistaba con los informantes directos y los traía a vivir al internado el tiempo que fuera necesario. Entonces, aprendimos la danza del informante directo. Es más, él mismo diseñaba el vestuario. Por eso me extraña, que analizando la publicación que existe de las Jornadas de los Internados se hayan encontrado mentiras o cosas que nunca existieron, porque a mí lo que me tocó vivir fue el trabajo con los informantes directos. La danza no sufría tanta transformación como puede suceder ahora”.

Para que la danza folklórica al trasladarse a un escenario teatral, sufra un mínimo de deformación, sostiene Guillermina Galarza Cruz: “[...] yo pienso, que debemos acercarnos al informante directo, tener la suficiente humildad para ponernos a un lado de él y que juntos, maestros y alumnos, tomemos la esencia misma de la danza, porque estoy de acuerdo contigo, cuando se lleva a un escenario la danza se transforma”.

Respecto a si se toma o no en cuenta el aspecto teórico de la danza folklórica en los medios académicos, la entrevistada considera: “[...] que es importante, pero muchos de los directores (de ballets o grupos folklóricos) no hacemos caso de la teoría, que debe ser enseñada, porque es una forma de profundizar, de encariñar al alumno con esta área. Pero se nos olvida esto, porque vamos siguiendo la carrera de los ‘grupos folklóricos’, entre más espectaculares seamos parece que adquirimos más importancia y nos olvidamos de que nuestros alumnos sepan el porqué de la danza.

”Siento que existe tanto por descubrir —comenta Guillermina Galarza Cruz—, por investigar, que propiamente en la danza no cabría la creación. Si realmente somos estudiosos de la danza y si estamos tomando de veras nuestro pasado como base, entonces existe tanto en ese pasado que todavía ni siquiera nos asomamos a él. La creatividad se puede dejar para otro tipo de danza, por ejemplo la contemporánea.

”Si quieres que te tomen en cuenta dentro de la danza —sigue diciendo la entrevistada— tienes que seguir una corriente, porque si permaneces encariñado, sumido en la tradición, pues te quedas solo. Es importante que este tipo de trabajo se

exponga ante los demás, pero siempre que parta de la esencia de la misma danza y seguir un poco la corriente del tiempo que nos involucra en esta carrera”.

Sobre la posibilidad de que los “ballets folklóricos” anuncien o digan de alguna manera adecuada que lo que presentan no es más que una versión de la danza folklórica o una creación a partir de raíces folklóricas, que de ninguna forma es la danza folklórica original, Guillermina Galarza Cruz expresa: “[...] tiene todo el derecho el público de saber lo que se está haciendo con la danza y adelantáramos muchísimo si lejos de poner nuestro propio trabajo en escena, nos preocupáramos de traer grupos de los pueblos a bailar a la ciudad, en donde el folklore se vuelve ya artificial. Entonces, si tuviéramos encuentros en donde nosotros invitáramos a los grupos de las poblaciones pequeñas, en una muestra fraternal, no en los llamados concursos, mucho se adelantaría, porque para nosotros sería un escaparate directo y digno en donde ver y aprender”.

¿Esto podría traer como consecuencia la deformación de la danza folklórica?, le pregunto a Guillermina, quien responde así:

“De qué otra forma se podría hacer?, ¿cómo lo estamos haciendo? Trasladándonos al lugar de la danza y robándole a la gente, porque eso estamos haciendo, robándoles desde sus pisadas, su música, su atuendo, su tradición...”

“También siento la obligación —finaliza Guillermina Galarza Cruz— de exponerte mi opinión respecto al trabajo que se realiza en todos los grupos (‘folklóricos’). Si no hiciéramos nada, como dicen, no nos equivocaríamos nunca. Mientras existan buenos o malos maestros, existe la danza, está vigente, está de moda. Lo ideal sería organizarnos y hacer las cosas como deben hacerse. En este sexenio existe la oportunidad de volver a andar el camino. De andarlo junto con gente, que como ustedes, han profundizado en esto y nos están marcando errores en que hemos incurrido o nos dan orientación a la que debemos plegarnos”.

El Jalisciense, 5 de febrero de 1985.

Cuadra: el folklore, un arma para defender la revolución

El Conjunto Folklórico Macehuatl del Ministerio de Cultura de Nicaragua, “es más que una academia de danza, es un grupo de cerca de treinta estudiantes y trabajadores que desean conservar, revivir y valorar los bailes nicaragüenses”, de acuerdo al programa de mano.

Los bailarines del conjunto, seguramente, en estos momentos de amenazas a Nicaragua deben tener en sus manos un arma para defender la Revolución Popular Sandinista. Su alegría al bailar, en estos días aciagos, debe ser rabia contra el tirano imperialismo.

La mañana de un domingo lleno de sol, a un costado del templo Regina Coelli, entrevisté a Alejandro Cuadra, director del conjunto.

—*¿Cómo se formó el grupo?*

—El grupo se formó en el año de 1973, siempre bajo mi dirección, con estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma. Esto debido a que la Universidad era un lugar donde podía hacerse arte. Desgraciadamente, nosotros tuvimos una etapa de dictadura muy dura. Hemos nacido de una lucha.

El grupo está integrado con estudiantes de secundaria, lo que ustedes llaman preparatoria, estudiantes universitarios y trabajadores. Contamos con el auspicio del gobierno de la República de Nicaragua, en cuanto a las posibilidades que nuestro gobierno

tiene, porque como vos sabrás Nicaragua está viviendo una situación muy dura, una etapa de agresión. Entonces, nosotros tratamos de no ser carga del Estado en este momento.

—*¿Cuál es la preparación de los bailarines?*

—Nuestra formación consiste en el conocimiento básico de la técnica moderna, de la danza clásica y del folklore. Esto es para que nuestros bailarines tengan una concepción amplia. No tratamos con esto de desvirtuar el folklore, de darle otro sentido, sino tratamos de mantenerlo, preservarlo y conservarlo, pero con una técnica. No queremos que nos pase como a otros conjuntos de danza que usan la técnica no como un medio sino como un fin.

—*¿Qué dificultades se presentan para llevar la danza folklórica a un escenario teatral?*

—Para nosotros los coreógrafos, los directores artísticos, es una elaboración técnica que le llamamos proyección sin que pierda su pureza. Es decir, hacemos uso de las líneas escénicas, de las leyes del escenario, pero tratamos de conservar el folklore lo más que se pueda. Claro como vos sabrás, cuando una danza va a un escenario ya tiene una elaboración. Pero sí tratamos de conservar el folklore.

—*¿Y hasta dónde es posible conservarlo?*

—Eso se tendría que ver. Es decir cómo se usa la técnica —el entrevistado se levanta de donde estamos sentados para decirles a algunos integrantes del conjunto: “Cállense... hay una entrevista”. Luego, se pregunta: “¿Cómo conservamos el folklore en Nicaragua?”, para contestar él mismo: Nosotros hacemos festivales campesinos o de estudiantes, que en un momento dado se abocan a la recopilación de la danza y la llevan al escenario. Anualmente tenemos un festival que está auspiciado por la Juventud Sandinista 19 de Julio. Se mandan las invitaciones a las comunidades, a los Departamentos. Entonces, ya vienen al festival. Vienen nuevas danzas del norte, del Atlántico, del Pacífico y del centro. Es un medio de recopilación.

—*Tú hablaste hace un momento de preservar el folklore. Yo, personalmente tengo mis dudas, en el sentido de que a través de un grupo folklórico*

se pueda dar este proceso. También has hablado de la técnica como un medio y no como un fin. Vi el programa que ustedes presentan y encontré movimientos muy amanerados por la técnica con que entrenan. Es decir, sin ser un conocedor de la danza folklórica de Nicaragua, se puede dar cuenta de la manera como ha influido la técnica.

—Una danza folklórica pura sólo se ve en las fiestas patronales, ahí donde no hay escenario, donde el pueblo baila por una razón, que son los santos. Nosotros no bailamos por esta razón, bailamos para un espectáculo. Siempre pensamos en un espectáculo. Tenemos que pensar en el escenario. En toda la magia del escenario. Ahora la cuestión que me dices del amaneramiento no sé en qué.

—*Por ejemplo, siempre los bailarines apuntan el pie. Otra cosa que se da en los ballets folklóricos, sin importar el lugar de procedencia, es la uniformidad en los pasos y en la indumentaria. Tú hablabas hace un momento de que tratan de hacer algo diferente, pero realmente como espectador siento que no hay mucha diferencia entre un ballet folklórico de México, el de ustedes o uno de la Unión Soviética.*

—Lo que vos me decís es correcto para vos, pero yo tengo mis puntos de vista en la coreografía y en el diseño del vestuario. Cada coreógrafo pone su personalidad cuando hace una coreografía. Ahora en el vestuario sí hay uniformidad en nosotros por falta material. Yo sé que en una boda no todo el mundo va de blanco. Hay gente que va de celeste, gente que va de rojo, gente que va de morado, pero nuestro sistema económico no lo permite. Yo estoy claro en lo que me estás diciendo. No me molesta. Pero sí tenemos restringida nuestra economía. No tenemos suficiente vestuario. Como miras hay danzas que se bailan la primera parte con el mismo vestuario que la segunda. Esto es porque no tenemos recursos.

Ahora la cuestión del *tandiu*, lo del empeine. Sí se hace. Yo considero más estético un empeine que un pie.

—*¿Esto quiere decir que es más importante la parte estética que la original de la danza folklórica?*

—Depende. Depende de lo que en ese momento estás representando o lo que estés bailando. Si ese empeine te va a perjudi-

car la danza o te la va a componer. Porque a veces puede ser que te la descomponga o a veces que te la enriquezca.

—*En el programa que ustedes presentan, noto una parte más apegada a lo que podría ser la danza folklórica originalmente y otra parte más creativa, como Amanecer campesino.*

—Esa danza, *Amanecer campesino*, la música no es completamente folklórica. Lleva elementos folklóricos. El compositor es Justo Santos. Lo que pasa es que nosotros la ponemos dentro de nuestro repertorio. En Nicaragua, la usamos mucho para levantar el ánimo de la población al trabajar en la cosecha, es decir, para integrarse a las labores del campo, que es nuestro medio de vida. La usamos como un lenguaje, para nuestra población, pero no existe. Es una recreación.

—*¿Y respecto a la boda que presentan?*

—La boda sí se da en Estelí. Lo que no te puede dar la cuestión folklórica a vos, es que todos van con el pie derecho y luego con el izquierdo. Y que tal vez los campesinos bailan un poco encogidos y nosotros bailamos estirado.

—*Volviendo a un asunto que tratábamos hace un rato, ¿hay objetividad para poder juzgar cuándo un elemento extraño a la danza folklórica original, la enriquece o la deforma?*

—Hay cosas que enriquecen la danza y cosas que la destruyen.

—*¿De qué depende lo anterior?*

—Del coreógrafo. De cómo sepa meter el asunto éste dentro de una danza. Es decir, yo tengo mis puntos de vista en el folklore y en la danza folklórica. Para trabajar, no tendría sentido hacerlo sin ningún uso escénico, sin un diseño espacial, sin un diseño del vestuario. La población en una fiesta patronal, baila como quiere, como le da su regalada gana. Unos empiezan con el pie derecho, otros en contratiempo. Hay gente arrítmica, gente rítmica y de todo. Pero nosotros no podemos ser arrítmicos y no podemos ir fuera de tiempo musical, no podemos ir encojidos, por cuestiones de que el campesino por vejez, por falta de elegancia o por falta de estética va así. Nosotros tenemos que buscar cómo gustar al público, sin perder nuestro folklore.

La polka, por ejemplo, en Nicaragua se baila, como te la baila el conjunto —el entrevistado sin moverse de su asiento, hace un paso para ejemplificar. Si vos te vas a una región campesina un día, así te la bailan. Lo que pasa es que nosotros todos llevamos el pie derecho y luego el izquierdo y contamos: uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho. Se nos armaría un despelote, todo mundo haciendo otra cosa.

—*En este sentido, considero que hay criterios estéticos diferentes, entre el coreógrafo y quienes practican la danza folklórica originalmente.*

—Sí, hay.

—*Además me parece, que en determinado momento, a través de los grupos o "ballets folklóricos" se destruye la misma danza folklórica que se dice que se rescata, se valora, se difunde. Se han hecho tantos cambios, que cuando se ve una danza folklórica en un escenario teatral ya no se parece a la original.*

—Me gustaría que fueras a Nicaragua, para que vieras y compararas. Nuestro gobierno tiene mucho cuidado con los artistas que salen fuera. Nosotros como coreógrafos, también tenemos mucho cuidado con las danzas. Si yo supiera que estoy desvirtuando el folklore, me retiro inmediatamente, porque estoy haciendo un mal a la comunidad. Si un día llegas a ir a Nicaragua, verás el *Baile de inditas* que casi es lo mismo, nada más que te vas a encontrar con que unos llevan el pie arriba y otros abajo. Depende, claro, ustedes tienen una gran experiencia en esa cuestión de la destrucción del folklore, porque aquí hay muchos conjuntos que yo sé que han desvirtuado el folklore.

—*Pues yo pienso que la mayoría. Son muy pocos los que se salvan. Sin embargo, creo que no hay mucha diferencia entre los ballets folklóricos del mundo, incluyendo claro está al de ustedes, como decía con anterioridad.*

—Creo que cada país tiene su propia forma de trabajo. Hay cosas que coinciden, como son las cuestiones técnicas. Lo que no coincide es a quien se le da. Nosotros, los países que estamos en una etapa, que no es de la dictadura, le damos el folklore al pueblo. Así es que no lo estamos desvirtuando, porque vamos a las comunidades campesinas. Nos identificamos con los campesinos, con los trabajadores de las fábricas y con los estudiantes.

Si nosotros sintiéramos un rechazo a nuestro arte, pensaríamos que sí estamos desvirtuándolo, porque no ven en nosotros lo que ellos hacen. Continuamente estamos bailando en las fronteras, donde están las comunidades campesinas. Estamos bailando *La boda* y el *Baile de inditas* en la propia ciudad donde se da que es Masaya, que es muy respetuosa del folklore. Antes de venir a México, nosotros bailamos ahí. Habíamos tenido mucho cuidado de entrar, porque creíamos que nos iban a linchar. Un día, nos atrevimos a bailar y a la gente le gustó. A los campesinos les gustó, nos llegaron a felicitar. Me imagino que se sintieron identificados. Hemos tenido esas pruebas, por eso es que te estoy hablando con la Biblia en la mano.

—*En varias ocasiones, no es necesario ir a los ensayos de un ballet folklórico, para darnos cuenta de la técnica con que se entrenan, basta ver la función. Así sale a relucir mucho de esto.*

—Esas son las cosas técnicas de que hablo yo. Es decir el conocimiento de la técnica moderna no es para usarlo. Es para que un bailarín tenga más fuerza, más resistencia, más dominio de su persona.

—*Pero cuando la técnica no es bien manejada, lleva al bailarín hacia determinado camino.*

—Yo estoy de acuerdo con vos.

—*Por ejemplo, los ballets folklóricos de la URSS que se entrenan con clásico...*

—Hay que ver que el folklore es el padre del ballet. Todos los movimientos del ballet, son folklóricos. Es decir, que los han tomado del folklore, claro los han estilizado. Si miras la historia de la danza, quiénes eran los primeros maestros de ballet, los mismos campesinos. Los llevaban a la corte. Esta lo amaneraba, para que no se pareciera al campesino, sino para que fuera un poco más de élite. Vos tendrás tus dudas respecto a nosotros, pero tendrías que ir a Nicaragua.

Si yo no tuviera seguridad en lo mío, ya hubiera fracasado. O iría en camino del fracaso. Pero estoy seguro de mi trabajo, estoy seguro que estoy sirviendo a la Revolución. Prueba de ello, es que estoy aquí en México, como he estado en otros países.

—Finalmente, cambiando el tema de la plática, qué significa para ustedes estar en México.

—Para nosotros es muy interesante, estar en esta gira, estar en el Festival Internacional Cervantino. Ha sido una gran experiencia para nosotros, porque realmente no somos bailarines cien por ciento. Hay gente que estudia, que trabaja. Yo mismo soy un trabajador. No me dedico todo el tiempo a la danza, tengo que hacer otros trabajos en el Ministerio de Cultura, como metodólogo y cosas así. En cada gira aprendemos. En México, estamos aprendiendo. El público ha sido muy caluroso. Eso nos ha levantado bastante el ánimo y la moral para seguir trabajando con más ahínco. Nos sentimos como que estamos en casa, porque si vos vas a Nicaragua vas a sentir lo mismo. Hablamos la misma lengua, un poquito más de deje ustedes que nosotros, la comida y los bailes a veces tienen hasta parecidos.

(La entrevista termina, porque está por principiar la actuación del conjunto. El público espera pacientemente. Un día despejado se vive en la ciudad-capital. Ya se escuchan las primeras notas de la marimba. Ya los bailarines están listos para dar los primeros pasos...)

Meridiano 100, 8 de abril de 1985.

Del fandango, la fiesta de las cruces y otras cosas

Alvarado, Veracruz. En marzo de 1979 se fundó la Casa de la Cultura de esta heroica y generosa ciudad. Desde entonces, una de sus funciones —tal vez la más relevante—, ha sido el retomar el fandango y la organización de la fiesta de las cruces el último domingo del mes de mayo de cada año.

En el patio de sus instalaciones —por cierto insuficientes— se practica el fandango. Hay varios grupos. De niños y de jóvenes. Ahí destaca el trabajo de don Julián Cruz, jaranero, que se encarga de enseñar a tocar dicho instrumento y a bailar. También está don Marcelino O. Ramos, cronista de la ciudad, que realiza importantes investigaciones.

El valor de la actividad mencionada, radica precisamente en el hecho de que el fandango ya casi no se bailaba. Estaba como quien dice, en vías de extinción. En la Casa de la Cultura tomó su segundo aire. Desgraciadamente la academización del proceso folklórico en cuestión, ha traído consecuencias negativas. Como por ejemplo, la inclusión de una coreografía definida (como si se tratara de un “ballet folklórico”) que antes no existía.

Por otro lado, en el fandango que se efectúa en la fiesta de las cruces la presencia de bailarores espontáneos es reducida. Casi todo el tiempo lo acaparan los grupos de la Casa de la Cultura.

Aprendí viendo tocar el arpa

En el interior de una cantina de la ribera nos encontramos con un músico jarocho, que interpretaba algunos sones acompañado de su arpa.

Al fondo estaban unos de nuestros compañeros, los cuales le pidieron que interpretara *La Tuza*. Afinó su arpa y empezó a tocar.

Cuando terminó nos acercamos a él y le hicimos unas cuantas preguntas.

—Señor, ¿cuál es su nombre?

—Alejandro Fierro Zamudio.

—¿Cuál es su ocupación?

—Soy filarmónico.

—¿Es usted nativo de Alvarado?

—Sí. Vivo aquí en Galeana 21.

—¿Cómo aprendió a tocar?

—Yo tocaba la jarana y la guitarra. En México, aprendí viendo tocar el arpa. Pero nadie me enseñó.

—¿Con qué instrumentos se integra el conjunto?

—Con el arpa, la jarana y el requinto de cuatro cuerdas. En otros lugares le han integrado la guitarra, el pandero y el violín. Incluso tocan el son jarocho con mariachi.

—¿Cómo consigue sus instrumentos?

—En Veracruz.

—Y antes, ¿cómo los conseguía?

—Los hacían a golpe de machete.

—¿Qué nos dice de la improvisación?

—Es algo que se trae de nación. Algo que Dios nos lo da.

—¿Qué es lo que lo inspira?

—Pues el nombre de la persona. Para hacer un verso toma uno la primera y la última letra del nombre. Los versos tienen que ser de seis sílabas. De cuatro no se vale.

—¿Tocan algún son de entrada?

—Sí. El *Siquisirí* para saludar a las personas. Que no ve que dice: "Muy buenas noches señores/señoras y señoritas". Pero sólo al principio. Al final nada.

—¿Se han compuesto sones nuevos?

—Sí. Y hay muchas personas que todavía no los conocen. Casi todos son anónimos.

—¿Se han deformado los sones viejos?

—Sí. Esto lo hacen los conjuntos que realizan grabaciones.

Luego le pedimos a don Alejandro que nos interpretara algún son nuevo. Tomó su arpa y nos dedicó *El Alvaradeño*, cuyo autor es Pablo Zamudio Rosas.

Me desilusionan los grupos como el de Amalia Hernández

En la calle Hidalgo vive la maestra María Luisa Hermida de Delgado. Mi compañera y yo nos dirigimos hacia allá. Tocamos a la puerta y ella nos recibió con una gran sonrisa. Rápidamente nos hizo pasar.

Al fondo, en la mesa se encontraba un hermoso traje de jarocha. Junto a él un vestido de color oscuro.

—Maestra, ¿baila fandango?

—Sí y lo enseño en la Casa de la Cultura.

—¿Cómo lo aprendió?

—Lo aprendí viendo, especialmente en la fiesta.

—¿Había una coreografía determinada?

—No. Era libre. Cada quien hacía sus mejores pasos y sus movimientos corporales durante la fiesta.

—¿Qué era el tren de fandango?

—Era cuando había una continuidad de parejas. Entra una y sale otra y así sucesivamente. No era como los bailes de montón en los que todos bailaban como podían. Los sones que se tocaban eran *El Ahualulco*, *El Colás*, y así por el estilo. En *El Zapateado* se veía quién era el mejor zapateador.

—¿Qué piensa de los grupos o "ballets folklóricos"?

—Yo en lo personal me desilusiono mucho cuando veo grupos así como el de Amalia Hernández. Todo lo que presentan no es verdad.

La Casa de la Cultura ha marginado a los bailadores

—¿Cómo te llamas?

—Eréndira Hernández Solís.

—¿Cuántos años tienes?

—Veinte.

—¿A qué te dedicas?

—Estudio ingeniería química en el Tecnológico Regional de Veracruz.

—¿En dónde aprendiste a bailar fandango?

—Con puros maestros, personas muy ancianas. Uno tenía una característica muy especial: nos enseñaba a bailar con su jarana. Él la volteaba y empezaba a golpearla, a darnos el sonido que debería llevarse con los pies. Él, como no podía bailar, con la jaranita empezaba a sonar y nosotros a sacar el paso hasta que lo lográbamos. Nos decía: eso es.

—¿Ese maestro cómo se llama?

—Don Julián Cruz.

—¿El maestro de la Casa de la Cultura?

—Sí. El Jaranero.

—¿Con quién más aprendiste?

—Con doña Estelita. Una persona muy conocida aquí por su tradición en el baile. Ella estuvo en la época del fandango. No cambió nada. Nos enseñó el auténtico fandango.

—¿Ya no continúas bailando en el grupo de la Casa de la Cultura?

—No ya no. Mis actividades como estudiante en Veracruz no me lo permiten.

—¿Ese es el único motivo?

—Fue el primer motivo. Luego, la falta de comprensión de los maestros para con los alumnos. Pienso que una Casa de Cultura debe tener a la cabeza a personas adultas, pero también se necesita la voz del joven. La libertad para hacer algo nuevo.

—¿Cómo qué?

—En cierta forma la coreografía. Quieren conservar completamente lo que es el folklore. Dicen que es muy importante,

pero también todo evoluciona. ¿Por qué no evoluciona también la coreografía? Darle más vista a algo que puede tenerla. Ya es hermoso ver a la jarocho con su porte al empezar a bailar. Entonces, si le ponen una coreografía más vistosa, lógicamente el baile lleva más gala.

—¿Cuándo te saliste de la Casa de la Cultura a qué grupo te fuiste?

—Cuando yo salí, hubo problemas con otro grupo de muchachos del mismo ballet y se puede decir prácticamente que el ballet completo salió de la Casa de la Cultura. Cuando todos salimos, un muchacho, Daniel Trinidad Cruz, nos invitó a organizarnos y continuar ensayando. Don Julián Cruz nos ha ayudado.

—¿Participan en el fandango?

—Sí, claro. Es el motivo por el cual estamos unidos.

—¿Los margina la Casa de la Cultura?

—Tuvimos problemas, pero la Casa de la Cultura es del pueblo y el pueblo nos apoyó.

—¿Crees que está bien la labor de la Casa de la Cultura dentro de la Fiesta de las Cruces?

—Bueno, las han rescatado. Han tratado de que sean mejores. Todo tiene su beneficio y su contra. Han ayudado para que no se pierdan, pero sí nos han marginado un poco a los bailadores que tenemos el entusiasmo de participar.

El baile me sale según oigo la música

Charito Cobos, bailadora tradicional, ganadora de varios concursos de fandango en la región y una defensora de la espontaneidad y naturalidad de este hecho folklórico, habla de una de sus experiencias:

—Cuando concursé aquí, el maestro Vélez (se refiere a Miguel Vélez Arceo, director del Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana), me invitó para ingresar a su ballet.

Fui una vez. Vi bailar. Pero no me gustó una cosa: uno, dos, tres, cambio y repito.

A mí no me gusta eso, porque a mí el baile no me sale así. A mí el baile me sale según oigo la música. Conforme a la música, cambio de paso.

El Jalisciense, 16 y 17 de octubre de 1985.

Las entrevistas fueron realizadas por Guadalupe Cortés Sánchez, Marco A. Cortina, Haydée Caselín Acosta y Ángel Ciro Silvestre García, dentro del Curso de Investigación de la Danza Folklórica Mexicana, efectuado en el Centro Cultural ISSSTE de Xalapa, conducido por César Delgado Martínez.

Rocío Próspero Maldonado: la danza folklórica en la Universidad Michoacana

Morelia, Michoacán. Estamos en la parte alta de una cafetería, con mucho ruido, con algunas parejas besándose, con algún solitario tratando de estudiar... Martha Parada, que se ha convertido en mi acompañante en estos días, también participa. Primero, discretamente “mete su cuchara” y después se integra a la entrevista con Rocío Próspero Maldonado.

Por cierto, Rocío habla dejando ver una posición crítica; cuestionadora, muchas veces. La plática gira alrededor de lo que es “la danza folklórica” dentro de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad donde ella estudió y donde actualmente es maestra.

Tiene la entrevistada una licenciatura en Historia. Sobre esto dice: “El hecho de estar dentro de la danza, me obligó a complementar mis estudios. Consideré que podía hacer una carrera en Antropología Social o Historia, para redondearlo, porque desgraciadamente en Bellas Artes los estudios son muy limitados. No existe un programa definido. Llevamos materias sueltas. Por eso, me decidí a hacer la licenciatura en Historia”.

—¿Cuál es el panorama de “la danza folklórica” dentro de la Escuela Popular de Bellas Artes? —Rocío levanta la vista, la quita de la taza de café para decir:

—Originalmente la idea de la danza folklórica data de 1963, la época en que mi papá (don Salvador Próspero Román) estaba

en la escuela como maestro. Por insistencia de él se formó el Ballet Folklórico. Por insistencia de él mismo, el rector Elí de Gortari reconoció la Sección de Folklore en la escuela. En aquel tiempo sí trabajábamos la investigación de campo. Lo hacíamos bastante. Solamente que esto con el tiempo fue cambiando y se comenzó a plantear la necesidad de que los alumnos, no tan sólo conocieran la danza de Michoacán, sino que se comenzara a ver un panorama general de lo que es el folklore del país. De ahí, la necesidad de que yo tuviera que salir de aquí.

—¿Cuál ha sido el resultado de esto? —Rocío, con voz clara, la misma que entona *pirecuas*, sostiene:

—Se ha provocado un cambio dentro de los programas de trabajo, porque se ha roto un poco, con la idea, con el objetivo que se tenía al principio de la creación de la Sección de Folklore. Se ha caído, un tanto, en lo que se conoce como la clase académica de la danza mexicana.

Luego, pasamos al análisis del actual Plan de Estudios.

—Es bastante raquítico, declara Rocío, sólo hay materias sueltas por problemas de presupuesto, falta de maestros, etcétera. Ahorita, soy la única maestra de folklore. Es imposible querer abarcar varias materias. Entonces, sólo se lleva la danza en sí, solfeo rítmico y purépecha. Esto último como un vínculo con las comunidades indígenas. Se estudian cuatro años y se sale sin ningún documento. Únicamente una constancia.

Los requisitos de admisión son mínimos. Un examen de admisión, muy elemental por cierto y la edad. Académicos no existen —declara Rocío.

Después pasamos al asunto de que el Consejo Universitario está estudiando la implementación de licenciaturas en la Escuela Popular de Bellas Artes. “Está muy indefinido esto, menciona Rocío. He pensado mucho en lo que se va a lograr, porque por desgracia, la gente que nosotros recibimos ahí, son estudiantes de otras carreras de la Universidad, que vienen a Bellas Artes en sus ratos libres y ya. Son muy pocos los que se dedican exclusivamente a la danza. Además, los que lo hacen tienen un grado de escolaridad muy bajo”.

La licenciatura pretenderá formar docentes para la danza mexicana. “Desgraciadamente, creo —manifiesta Rocío—, que se está cayendo en una política muy localista. Como que no se quiere ver que ya existen instituciones que hacen este tipo de trabajo”.

En la elaboración de los Planes de Estudios correspondientes, Rocío consideró tomar como modelo los que se tienen en la ciudad de México.

—*¿Cuál es la filosofía que se está manejando?* —pregunta Martha.

—El criterio de que el alumno vendrá a tomar la clase, para conocer, para identificarse con las raíces de la danza propiamente mexicana —contesta Rocío.

—*¿Y la demanda social para esta carrera?*

—Bastante limitada.

El Jalisciense, 7 de noviembre de 1985.

Tessy Marcué

Mellamo Teresa Guerrero Marcué, pero mi nombre artístico es Tessy Marcué. Nací aquí en la ciudad de México el 11 de agosto de 1912.

Empecé a estudiar danza a los siete años con las Costa: Amelia y Adela. Me llevaba mi mamá junto con mis hermanas. Soy hermana de Celia Montalván y de Marina e Issa Marcué.

Las Costa eran muy buenas profesoras y muy buenas bailarinas. Nos daban clásico. Después vino una profesora rusa madame Mol-Potapowich. Puso su academia en la calle de Valladolid. Todas fuimos ahí. Pero entonces yo tenía que estudiar interna en la escuela. Cada sábado iba a mi clase de danza. Diez años estuve con la maestra rusa. También estudié danzas españolas con el maestro Miguel Peña.

Mi mamá primero conoció al señor Montalván. Se casó con él. Nació Chela (Celia). Después enviudó. Se casó con José Guerrero Vargas, que era mi padre. Desde un principio que Chela se metió al teatro, él no quiso. ¡Cómo iba a entrar al teatro! Por eso mi mamá le puso Montalván y a nosotras su nombre: Marcué. A mí en la Escuela Anglo-Mexicana, desde pequeña me empezaron a decir: Tessy, Tessy, Tessy. Por eso todo el mundo me conoce por Tessy, de ahí mi nombre artístico.

Chela era mayor que yo doce años. Iba con el siglo. Ahorita tendría 85 años. Murió a los 57. Pero estaba muy joven y muy

bonita. De veras. Si usted va al periódico, ya verá las crónicas maravillosas de ella. Llenó una época del teatro frívolo en México. ¿No ha oído usted hablar de Chela?

Debuté en 1928 bailando en una beneficencia en el Teatro Iris. Ya no me acuerdo de quién era. Un magnífico tenor que había en ese tiempo. A ver si traigo el recorte. ¡Ojalá lo encuentre!; ¡Aquí está!, éste, éste, éste: Jorge del Moral.

Ese día, mi baile me salió muy bien, gracias a Dios. Pero desgraciadamente, como nos aventaron flores, con una flor me resbalé. Pero yo seguí bailando. El público me aplaudió más.

En 1929 vino a México la Opera Privé de París, dirigida por el maestro Nicolás Sercueef. Yo participé en el cuerpo de baile de *El príncipe Igor* y *El lago de los cisnes*.

Luego Chela vino de Europa. No, no es cierto. Vino de La Habana y formó su compañía. Nosotras, Marina, Issa y yo, entramos con ella. Aquí está un recorte con nuestras fotos. Mire: las hermanas Marcué. Claro. Bailábamos en su compañía. Íbamos en las giras como quien dice en familia. Tenía muy buenos elementos, entre ellos, sus hermanas. Nosotros bailábamos de todo: clásico, tap, regional. Era cuando Agustín Lara empezaba. A Chela le dedicó *Cachitos de México*. Hicimos varias *turnés* por toda la República. Y por el extranjero. Nos fuimos a Europa y a Estados Unidos. Aproveché para estudiar con los maestros Fernand Gripp y Nicolás Sercueef en París y con Cherpino Robinson —que era el número uno en tap en ese tiempo— y Albertina Rach en Los Angeles, California. Tuvimos un éxito formidable.

En 1934, Matilde Falau y Miguel Angel Ferriz, nos contrataron a Marina y a mí, para su Compañía. ¡Ah!, pero como actrices. Si viera usted, que teníamos mucha facilidad. ¡Uuuuf! Yo hacía la segunda. Hacía la Concha Moreno, un papelazo.

Mi hermana hacía *La malva loca* y yo *Las llamas del convento*. Salíamos de monjas. Eran obras españolas, que pegaban mucho, en ese tiempo. Bailábamos en el fin de fiesta. La gente ya nos conocía porque habíamos ido con Chela. Estuvimos en San Luis

Potosí, Monterrey, Guadalajara, Mazatlán, Tepic, Culiacán, etcétera. Estado por estado.

En 1935 empecé a dar clases en la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes. Estaba en el segundo piso del Palacio. Pusieron todo muy bonito. Con baños, con casilleros, con barras y con espejos. Todo muy bien ordenado. Estaban de maestros, Nellie y Gloria Campobello, Estrella Morales, Linda Costa, Ernesto Agüero y Dora Duby, entre otros. Yo daba clases de danzas internacionales y tap. Pero después daba clásico, que era lo que yo sabía más. Entre mis alumnas, estaban Raquel Gutiérrez, que era nuestra estrella; las dos: Raquel e Isabel; Lupe Robles, María Teresa Suárez, Anita Mérida, Josefina Lavalle, Guillermina Bravo (nada más que a lo mejor lo niega, desgraciadamente); Amalia Hernández, María Roldán, Alicia Ceballos, Josefina Luna, Celia Rodríguez, Paz Monterde, Margarita Alvarado, entre otras. Son las primeras que recibieron un título oficial, firmado por el ministro y por el director de Bellas Artes.

Con alumnas de la Escuela de Danza en 1936 en el Palacio de Bellas Artes, puse *La boda en tap*, un ballet humorístico. El decorado y el vestuario eran de Julio Castellanos. Después hicimos pequeños ballets (en el antiguo Teatro Hidalgo) como parte de los exámenes. Luego *La boda*, la monté en varios teatros, como el Iris. En los conciertos de la compañía cigarrera El Águila. Eran muy famosos. Pagaban muy bien a todos los artistas. Fui la primera que le pagaba a las alumnas. Estaban encantadas.

En 1938, el Departamento de Bellas Artes, me comisionó para ir a un viaje a Chile y Argentina, a estudiar el folklore de esos países. Ahí estudié con muy buenos maestros. Con Kathalina de Galanta y Esmée Bulnes. También con don Andrés Beltrame, famosísimo maestro de danzas regionales. Un viejito de sesenta años; pero qué bien bailaba. Con él aprendí *El malambo*.

Cuando regresé di clases en el Conservatorio Nacional. Desocuparon un salón. Le pusieron barras, para que yo diera

clases. Tenía muchas alumnas. El Conservatorio estaba en la calle de Moneda.

Muchos años di clases en la Asociación Cristiana Femenina y en la Asociación de Esposas de Cirujanos. Monté programas con mis alumnas, como el del periódico *Excelsior*, el 10 de mayo de 1942, donde las muchachas bailaron la *Danza campesina rusa*, *Las chiapanecas* y *Vals tap*, entre otros bailes. Yo bailé *El malambo*. Mire, aquí están las fotos en el periódico.

Me casé en 1951 con un americano, en el juzgado octavo, donde estaba don Próspero Alvarez Sosa. Mi hermana Chela, su hija y el cónsul de los Estados Unidos fueron mis testigos. Me sacaron fotos en los periódicos. Don Próspero dijo: yo no le avisé a nadie. Vinieron porque se enteraron. En ese tiempo era yo un poco conocida. Ya después, se termina todo. Todo se termina.

Cuando me casé, creí ganar el oro y el moro. Me fui a los Estados Unidos. Pero me salió vana la nuez. Me regresé, con una hija. Tenía yo que trabajar.

Fui a hablar con el señor Gorostiza, que era el director general de Bellas Artes. Como ya me conocía, me dijo; le puedo dar trabajo como inspectora de danza. Fue en 1959. Tengo 26 años en este puesto. Están a mi cuidado las escuelas oficiales: primarias y secundarias, y también la Escuela Nacional de Maestros y la Escuela Superior de Educación Física.

No he vuelto a bailar desde entonces. Pero estoy muy ágil. Si quiere le doy una maroma ahorita. Sí. De veras.

Son tantas cosas que ya casi no me acuerdo, francamente. Son más de cincuenta años, señor. Desde 1929. Haga usted la cuenta. ¿Cuántos años hace? 29, 39, 49, 59, 69, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85. Sí, son 56 años. Yo soy la más antigua de todas. 56 años de estar en la danza, porque todavía sigo danzando.

Cuadernos del CID-Danza, números 4, 5, 6, 7, 1985.

Yol-Itzma: la danzarina de las leyendas

Cuando llegué por primera vez a casa de Yol-Itzma en San Angel, no pude evitar mi asombro. En medio de lujosas residencias, veo la barda inclinada, maltrecha. La entrada a la cueva —como la llama ella— es el paso a otro mundo, donde reina la felicidad, su más grande tesoro. Atravieso un pequeño tramo y entro a lo que debe ser la estancia: un espacio cubierto de láminas, donde se encuentran los objetos más disímbolos, en medio de un desorden descomunal: una tortuga disecada, un viejo veliz, una estufa destartada, un espejo en forma de estrella, una lámpara, sombreros, bolsas de plástico con zapatos, botellas vacías, una parrilla eléctrica sobre un brasero y sobre ella una cafetera, muebles embrocados, libros, un sofá, una silla con rueditas en las patas y un sillón, cubiertos con trapos y al centro un colchón tapado con colchas.

En medio de recuerdos, muchos recuerdos que rodean a la increíble bailarina, nacida en esta ciudad capital el 23 de enero de 1904, se desarrolla una serie de entrevistas que uno nunca sabe en qué terminarán. Nos rodea un ejemplar de *México al día* de 1928 con una foto de la artista en la portada, estudio de Luis Márquez, una nota de Diego Rivera, un poema del doctor Atl, programas, fotos, recortes de periódicos, facturas de pago por renta del Palacio de Bellas Artes por los años treinta y cuarenta y muchas cosas más.

Algunas de las coreografías creadas por Yol-Itzma son: *Danza azteca*, *Coatlícue* y *El sueño de piedra*, *Coqueta*, *Sacrilegio*, *Mi abuela y yo* y *Diecinueve años*; y algunas de sus actuaciones de las que se tiene documentación son: en 1929 en los teatros Iris, Regis y Arbeu, en 1930 en el Teatro Peón Contreras, en 1932 en el Teatro Nacional y en 1937 y 1947 en el Palacio de Bellas Artes.

Pero, ¿cómo descubre Yol-Itzma su vocación por la danza? Muy segura de lo que dice —además esto lo he oído decir varias veces, como otras anécdotas de su vida —afirma:

—La primera vez que me besó Porfirio Díaz la mano, yo tenía tres años de edad. Estaba en el Colegio de La Paz. Ahí tengo mi diploma —sostiene, señalando un montón de papeles que Patricia Aulestia revisa en ese momento. (Después de unas semanas de no saber nada de Yol-Itzma, un día apareció en el Centro de Información y Documentación de la Danza, con una copia de dicho documento en la mano). Yo me había portado tan bien. Hice un baile. Entonces dije: qué agradable es que te bese la mano un presidente, ¿no? Y ahí surgió mi vocación...

Luego, sigue el hilo de la plática: “[...] como era sietemesina. Era un niño de siete meses, con un cuerpecito así pequeñísimo y una cabeza grande, grandota; entonces, tenía yo mi nana. Mi nana era de un pueblo. Me compraron una burra. Me compraron una cabra para que pudiera yo vivir. Entonces, el doctor Calvillo, 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”.

—¿Quién fue ese maestro?

—¿La primera maestra que me enseñó? Esa sí no sé ni cómo se llamaba; porque yo tenía tres años de edad.

—¿Y esas primeras clases que tomaste, fueron en tu casa...?

—¡Ah claro!, en mi casa, con mi maestro especial... 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! ... Aquí en México, ya

grande, practicaba con las Costa. Las tres hermanas... Antes de venirnos a vivir aquí, yo ya era alumna del Conservatorio. Estudiaba canto con la señora Ochoa de Miranda, piano con el maestro Ponce, solfeo con el maestro Vázquez, danza con Armén Ohanian. Allí, ¿sabes quién estaba? Amalia de Castillo Ledón... En Nueva York estudié con Lord Kinkai. Ese que te digo que era la maravilla más grande. Yo nunca he visto un bailarín mejor. Iba a su casa a aprender baile a todas horas. Bastaba que me dijeran ven y ahí iba yo. Vivía en un departamento pequeñísimo. Ese lugar que te digo, pagas un dólar y te dejan entrar a ensayar. Y ahí podías ver a todos los magníficos bailarines y a los cantantes. Así es que ahí te sentabas, te escondías en un rinconcito y llegaba doña Pavlova a hacer sus *fuetés* y grandes cosas.

—¿Cómo eran las clases en el Conservatorio?

—Estábamos con el profesor Enrique Tovar Ávalos en declamación. Cuando llegaba cualquier espectáculo no lo dejaban estar tranquilo sentado en su sillita, porque empezaban a decir: "que declame, que recite". ¡Una preciosidad! Había dos grupos. Uno en la mañana, luego suspendía el profesor Ávalos sus clases y cogía obreros que trabajaban durante el día. Así que había dos tipos de clases. Los obreros, pues, algunos cansados, con tipos muy mexicanos. En cambio en la mañana iban un montón de rubias. Las clases nos las daban enfrente del Conservatorio que estaba en Moneda. Era el Museo Nacional donde nos daban las clases.

—¿Cómo eran las clases de danza?

—Armén 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.

—¿Hablabas inglés?

—No, no hablaba inglés. Como era armenia hablaba ruso y francés. Aprendió español. Pero en inglés decía: "*¡no possible!*" y el "*no possible*" no podía estar en clases. Entonces, ella era tan inteligente que daba un tema y decía: "vamos a bailar con la

música de *Entierro* de Haza: Vamos a bailar, cada una hace su interpretación. Vamos a bailar la *Danza de Anitra*..." Esta 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 discípulas del Conservatorio". (Después, continúa su relato). Entonces cada alumna hacía su interpretación y como no hablaba casi nada de español, sus correcciones eran así: "busca mademoiselle Rebeca, busca, busca, busca". Esto te daba una idea completa de lo que tú tenías que hacer. No te enseñaba pasos. Te enseñaba temas que tú debías resolver. Te daba la idea y te daba la música, con la que se iba a bailar.

—¿Cómo surge tu interés por las leyendas?

—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. Ahí estaba la Piedra del Sacrificio, ahí estaba la Coatlicue... Entonces, yo dije: si me voy a ir a Rusia a bailar *El lago de los cisnes* pues me apalean, me regañan. Puedes ir a estudiar; pero no ha hacer un espectáculo que compita con una cosa local. Es lo que siempre he dicho. Si viene un extranjero que está lejos de las costumbres y las ideas mexicanas y que no conoce cómo viven los indios y que no sabe cómo se alimentan, no puede hacer un ballet que tenga categoría. Esa es mi idea.

—¿Cuál fue tu primera danza que creaste?

—*La danza azteca*. Yo creo que ésta es la que hice con más gusto. Esa es la que no se la voy a enseñar a nadie; porque tiene una combinación de mímica muy interesante.

—¿Qué música utilizabas en tus danzas?

—Música que me obsequiaban a mí. Que me la componían, por ejemplo Francisco Domínguez. Una danza fantástica de Emilio Nelo. Él fue el que hizo la música de *Payambé*. Entonces, me escribían música. El problema era que la tenían que aprender músicos vivos; porque entonces no había grabadoras ni esas cosas que son tan fáciles, ¿no? Ahora vas y compras un disco, te

lo grabas y lo pones de fondo. Siempre tenía mi orquesta, mi recitador, mis compañeros de baile, cuando era necesario. Pero iba yo y se los pedía a los indios. Había la Casa del Estudiante Indígena que estaba por Santa Julia. Para una necesité muchos hombres y luego, luego todos están dispuestos. La dificultad es que yo los tenía que entrenar con los pasos que deberían hacer. Porque ahí no encuentras posiciones clásicas.

—¿Cómo hacías el cambio de vestuario?

—Ponía unos biombos en el foro, y mi madre que era una maravilla me ayudaba a cambiarme. Ahora, en algunos programas, estaba yo haciendo una especie de cuadro plástico, para prolongar el espectáculo. Porque tú sabes que no puedes estar bailando hora y media seguida haciendo tus mejores pasos.

—¿Tenías competidoras?

—No tenían el dinero que yo gastaba en los espectáculos. Porque todas las cosas, es como Napoleón decía, se hacen a base de dinero. Tú puedes ser muy artístico pero si no tienes un teatro, una orquesta, un gran vestuario, decorados y sobre todo la ayuda que a mí me dieron los mexicanos de valor...

—¿De dónde sacabas el dinero?

—Mi papá era mi víctima.

—¿Quién te bautizó como la danzarina de las leyendas?

—Ah, eso no me lo sé. Ha de haber sido Atl, con toda la champaña que me tomé. ¡Si vieras que simpático era Atl!

—¿El nombre de Yol-Itzma de dónde viene?

—Quiere decir mujer de corazón sensible. El doctor Atl me dio una lista de nombres. Que si yo quería ponerme Citlali; 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. Primero, no llamarme Rebeca Viamonte, para evitarle disgustos a mi familia. A mi mamá no le importaba que yo bailara en el teatro. Lo que sí, tenía que estar casada, para ser libre y poder coger mi maleta para irme a Nueva York.

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

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

—¿Tú decides retirarte o encuentras las puertas cerradas?

—No. Es que actualmente ya no es una sorpresa un recital. Ya todo mundo lo hace. La espantosa esa que canta, esa que grita, canta en el Bellas Artes. Ya no es una cosa que te agrade. Te agrada hacer algo que no hagas más que tú. Ahora tengo otros trabajos que me son muy interesantes.

—¿Cuáles?

—El de las películas que voy a hacer, porque las voy a hacer en forma muy intensa, a colores y tomando músicas y ruidos y cosas que sean totalmente apegadas a lo que voy a hacer. Eso me hace trabajar mucho. En el trabajo hay que seguir adelante. Ya te digo, para mí ahorita presentarme en el Bellas Artes con ese programa ya no tiene interés.

—¿Te dedicaste a la docencia?

—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 una mentalidad de seres que no entienden 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. Luego, las profesoras de grupo, lo que hacen con las alumnas es sacarlas a hacer ejercicios de danza. Quieren que bailen mal; pero que bailen el día de las madres, el día de no sé qué y les ponen un baile ridículo a personas que no saben bailar.

—¿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... Estoy escondida en donde nadie me ve. Si encontrara un agujero me escondería, me pondría un abrigo de piel largo y unas botas y me metería donde nadie me viera... Si

vieras que tengo unos sueños muy lindos. Soy la persona que tiene los sueños más lindos... Soy la persona más feliz cuando estoy alejada de la humanidad...

Cuadernos del CID-Danza, número 1, 1985.

Grupo Barro Rojo: cuando nos cayeron los catrines

Toca: este es el corazón de la desgracia
Mira: quedó sin alma la casa
De sordidos oficios hemos de ser testigos.

Miguel Angel Flores

La obra de Arturo Garrido montada con Barro Rojo con el título de *Cuando nos cayeron los catrines*, surgió inicialmente de la necesidad que este grupo independiente sintió a partir de los sismos del año pasado de crear una coreografía en la que se expresen tanto sus ideas como sus emociones generadas por estos terribles acontecimientos.

Posteriormente la situación de los damnificados hizo más imperiosa esa necesidad, porque a las sacudidas telúricas con sus graves consecuencias, vino una situación más violenta que los mismos temblores: la realidad que viven en estos momentos los afectados.

El trabajo coreográfico está basado en el cuento *El día del derrumbe* de Juan Rulfo y en algunos personajes de José Guadalupe Posada, como La calavera catrina, El lagartijo, El cura, El capitán, Los músicos y El pueblo, entre otros.

Formalmente se utiliza la técnica de danza contemporánea, pero a ésta se le suma con creatividad la recreación de movimientos que se toman del posible movimiento que pueden tener los muñecos si estuvieran animados. En el caso del pueblo se retoman algunas características de la conducta corporal propias de una población rural.

Desde luego que el teatro está presente de una manera importante. En primer lugar la obra tiene un guión dramático.



Cuando nos cayeron los catrines, de Arturo Garrido. Barro Rojo. (Foto de Jorge Izquierdo.)

Lo cual implica una estructura teatral. La participación de los bailarines dentro del proceso creador es vital, ya que al existir personajes definidos, la responsabilidad que recae sobre ellos es la creación y caracterización de éstos. Más todavía si se considera que la utilización de la voz es muy destacada, porque se hace uso de algunos textos de Rulfo que tienen que ser recreados. También se utilizan unos corridos del estado de Guerrero, posteriores a la Revolución Mexicana, que requieren de un trabajo teatral muy fuerte. La música es popular mexicana de principios de siglo.

La participación del Diablo es trascendental. Dentro del cristianismo es un ser potente. Dice Arturo Garrido: "Es el que crea la discordia. En la obra lo tomamos como lo que es, un personaje más del pueblo que está en contradicción permanente con un orden establecido".

Otros personajes sobresalientes que participan son el Poder, representado por el Gobernador y sus "achichincles", el Pueblo con cada uno de sus diversos personajes y el Pueblo en su conjunto. Pero, insiste Garrido, el Diablo "viene a ser algo así como el espíritu propio del pueblo."

El valor más importante de la coreografía tal vez sea que se puede presentar en un teatro o al aire libre. De esta última manera puede salir ganando, porque existe una producción de mojigangas, realizadas a partir de personajes de Posada. Éste, sostiene Garrido, "tiene algo de goyesco. De repente el Coronel es medio cuervo. El Cura medio zopilote."

De hecho en México y en América Latina existe la tradición de las mojigangas. "En caso de que sea parlante, dice Garrido, trata la problemática del pueblo... Nosotros queremos retomar la estructura teatral de la fiesta en la que participa la mojiganga".

Al plantearse el grupo el llevar la obra a una comunidad determinada, la intención declara Garrido, "es tener la capacidad de estudiar al pueblo al que vamos, reconocerlo culturalmente y enterarnos de su problemática, para poder incurrir en los diálogos de las mojigangas".

La obra deberá realizarse en un punto específico del lugar. Al igual que la mojiganga el escenario será el pueblo mismo.

Por último, se debe destacar que el trabajo se ha efectuado en equipo. Diseños y realización de muñecos, objetos y vestuario: Víctor Carvajal y Joaquín Rodríguez. Diseños y producción de máscaras: Citlali García. Asesor teatral: Rafael Pérez Fons. Bailarines: Irene Alzúa, Serafín Aponte, Fernando Garrido, Virginia Gutiérrez, Daniela Heredia, Francisco Illescas, Alejandra Mendoza, Alberto Pérez y Laura Rocha.

Tiempo Libre, 2 al 8 de octubre de 1986.

Orlando Taquechel: danza, método y estilo

Dentro de las III Jornadas de la Cultura Cubana, organizadas por la Asociación de Cubanos Residentes en México, A.C., se realizará la mesa redonda La Escuela Cubana de Ballet, con la participación de Orlando Taquechel, entre otros ponentes.

Orlando Taquechel, crítico de danza y especialista en programación del canal 6 de la televisión cubana, dijo que para poder definir lo que es una escuela de ballet es necesario antes aclarar lo que es el estilo, porque constantemente se confunde un concepto con otro.

“La unidad de las características fundamentales artísticas e ideológicas —aseguró Taquechel— presentes en la obra de determinado artista es lo que se llama estilo. Éste unifica obras diversas, las hace partes de un todo —luego agregó— sólo es posible descubrir de modo concreto entonces el concepto de estilo a través de un análisis histórico de la obra creativa de un autor o un grupo de autores”.

En lo que toca a la corriente artística, Taquechel afirmó: “Hay también rasgos comunes que se encuentran en la obra de varios creadores, o sea, fuera del mundo de las peculiaridades individuales. Cuando esto ocurre nos encontramos ante una corriente artística. Concepto muy relacionado al estilo de la época o generacional.

”El concepto o categoría método artístico —manifestó Taquechel— designa las regularidades en el proceso de creación de los valores artísticos. Este es el sistema de los principios que regulan la apropiación artística de la realidad”.

La tendencia por su parte, dijo el entrevistado, “designa las regularidades de un método artístico”.

Y así, por medio de una serie de explicaciones, se llegó a la escuela y sus componentes. Orlando Taquechel sostuvo: “Estilo y tendencia son elementos constitutivos de una escuela desde el punto de vista histórico. Profesores, bailarines y coreógrafos son sus principales protagonistas. Las obras y el repertorio son su expresión escénica. La teoría y la historia se ocupan del estudio de sus obras, de la calidad de ese repertorio, de la trayectoria artística de bailarines y coreógrafos, de la significación de éstos y la importancia de sus profesores”.

Tiempo Libre, 6 al 12 de noviembre de 1986.

Luis Fandiño: 35 años en la danza

“Lo que me hizo bailar fue el descubrimiento de la forma.

Desde mis estudios secundarios tuve cierta habilidad para hacer cosas que se referían a formas y volúmenes. Es decir, siempre me gustó mucho el dibujo, el diseño. Más tarde estudié cinco años de dibujo [...] y después descubrí la danza, a través de películas y de compañías de clásico que venían... Pero lo que me hizo tomar la decisión de ser bailarín de moderno fue José Limón, cuando vi su compañía y especialmente una danza: *La Pavana del Moro*. Eso me indicó en mi subconsciente el tipo de danza que yo quería hacer. Allí fue el inicio y busqué dónde tomar clases”.

Habla Luis Fandiño, con voz tranquila, sentado en la sala de su departamento en el mero centro de la ciudad. Habla con modestia, con naturalidad, como si no le importara que este año cumpla 35 dentro del mundo dancístico mexicano. 35 años que se dicen y se escriben de una manera fácil y rápida, pero que significan la pasión, la entrega, la lucha cotidiana por algo que se ama y en lo que se cree.

En 1951, a los veinte años, Fandiño ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, teniendo como maestros a Xavier Francis, Guillermo Keys, Elena Noriega y Antonio de la Torre.

Es de sobra sabido que en el arte no hay hijos sin padres. Fandiño comenta: “Mi primer maestro fue Antonio de la Torre.

Mis maestros siempre me apoyaron. Siempre les caí bien... Un día descubrí a Xavier Francis, que era el que daba las clases a la compañía profesional. Aunque yo no las podía tomar, siempre las veía. Así estuve más de un año. De lo cual aprendí mucho. Creo que parte del desarrollo de cualquier actividad creativa es observar, sobre todo en este caso al cuerpo, al ser humano.

”Decidí que Xavier debía ser mi maestro. Encontraba que en su forma de ver la danza congeniábamos en todo. Estuve con él diez o doce años. Yo era un ignorante en todo, no sólo en la danza, sino en muchas cosas de la vida. Él me enseñó mucho de lo que es la vida. Lo que me hizo cambiar mi forma de ser. Creo que hasta la fecha sigo mi propio esquema, pero con el original de él, de ver la danza en una forma dialéctica y no como algo de lo que uno no debe salirse, de lo que uno no debe romper ciertas reglas. He roto muchas y él considero que también las habrá roto. Pero siempre se rompen con razón. Es decir, porque uno encuentra que hay que hacer el cambio.

”La técnica de Xavier, pienso que es una técnica que no tiene un estilo, sino que éste es personal. Xavier tenía un estilo y vanidosamente digo que yo tengo mi estilo. Porque este tipo de preparación técnica no establece condiciones en las que debes tú trabajar exclusivamente, sino es muy amplia. Entonces cada clase para mí es una experiencia. Así era cuando estudiaba con Xavier, cada clase era un retomar lo que habíamos hecho y volverlo a hacer pero ya con un día de diferencia. Nunca los *pliés* o las extensiones eran las mismas, aunque fuera con la misma idea física; la intelectual, la mental, era diferente. En el fondo Xavier y yo coincidíamos en que lo esencial es preparar el cuerpo en su totalidad y que el estilo lo vas a dar tú. Esto principalmente se va a notar si eres coreógrafo. Se va a notar tu estilo, tu forma de ver el movimiento, de ver la danza”.

Luis Fandiño en la Academia de la Danza Mexicana durante dos años participó en temporadas y giras por el país, interviniendo en 19 coreografías. La primera fue *El Chueco* de Guillermo Keys, cuando contaba aproximadamente con cuatro meses de haber ingresado.

En 1953 fue miembro fundador del Nuevo Teatro de la Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, donde además de ser bailarín se desempeñó como maestro de la compañía.

La primera coreografía de Fandiño fue *Ronda* en 1965 con el Ballet Nacional de México. Luis recuerda: "Mis inicios como coreógrafo fueron un poquito forzados por Guillermina Bravo. Se lo agradezco, porque tal vez fue lo que me precipitó a que me decidiera a hacer coreografía. Me apoyó en todo. Si salía mal no pasaba nada. No se bailaba y ya, como así debe ser. Pero tuve la suerte de que hice mi primer trabajo coreográfico y se presentó en el Palacio de Bellas Artes. He tenido la suerte o no se cómo se llame, de que la mayoría de mis coreografías se han presentado en Bellas Artes, con muy buenos bailarines, buena producción y buenos técnicos".

En Ballet Nacional de México Fandiño realizó las siguientes obras coreográficas: *Ronda* (1965), *Dulcinea* (1966), *Tenía que ocurrir* (1966), *Calidoscopio* (1967), *Homenaje a Hidalgo* (1967) en colaboración con Carlos Gaona y Federico Castro, *Tianguis* (1968), breve historia de México a través del tianguis, en colaboración con Guillermina Bravo y Federico Castro, *Acertijo* (1968), *Metrópoli* (1969), *Serpentina* (1970), *Operacional I* (1972) y *Operacional II* (1973). En su última actuación como bailarín el 28 de noviembre de 1975, en el Teatro Anexo a Arquitectura interpretó las obras *Operacional I*, *Estudio número 3*, *Estudio número 4*, *Estudio número 1*, *Operacional II* y *Juego de pelota*.

De esta época Fandiño recuerda especialmente dos coreografías: *Calidoscopio* y *Serpentina*. La primera porque "al público lo impactó. Es una danza que a mí me gustó mucho. Tenía como seis partes, en cada una de las cuales se presentaba un tipo de relación entre la gente. Inventé pequeñas historias que las recreaba ahí. La segunda, sentó en mí un cambio trascendente y creo que también en la danza en México. En ese tiempo era una danza difícil para mí por el tiempo que duraba. Además tuve que hacer los acompañamientos sonoros y participé en las primeras funciones como bailarín. Esto es algo en contra del coreógrafo, porque ponerte tu propio papel puede ser un fracaso, al no ver lo que

uno hace. Tal vez te sientas muy bien, pero a lo mejor lo estás haciendo mal”.

En 1976, Fandiño decide abandonar Ballet Nacional de México. Dice: “creo que ya había bailado mucho. ¡Veinticinco años! Para mí fue fácil decir ya no voy a bailar. Estaba satisfecha mi vanidad de exhibirme. Al fin de cuentas el bailarín y el actor se exhiben conscientemente. Además de que con los cambios los nuevos elementos ya pensaban diferente que yo. No había una concordancia de ideas. Tenía diferencias en el aspecto de ver la danza y de cómo prepararse. Eso debilitó un poco mi relación, no con Guillermina [Bravo], no con Ballet Nacional, no con la danza. Sino que me puse a pensar: ‘esto es un ciclo. Voy a esperar a ver si lo puedo hacer con mis propios elementos’. Me separé. Estuve un año en Xalapa. Por múltiples razones tuve que regresar. ¡Ahí menos encontré apoyo! Por ningún lado. Ni de los bailarines, ni de las autoridades. ¡Era mucha grilla! Al regreso, me puse a dar clases”.

Después le dejaron a Fandiño, Alternativa. Aquí ha tenido la oportunidad de desarrollarse: “no sólo como maestro y coreógrafo, sino como organizador y responsable de una compañía, de un grupo de gente a la que debo transmitir toda mi experiencia”.

En Alternativa, Fandiño, además de sortear la problemática a la que se enfrentan los grupos independientes, ha creado las siguientes coreografías: *Canto Primero* (1979), *Suceso Crónica* (1980), *En tres tiempos* (1981), *Dos* (1981), *Anécdota* (1981), *Memorias* (1982), *Canto Tercero* (1983) *Segundo Canto* (1983), *Vitral* (1984), *Reflejos* (1984) y *Ceremonia* (1985).

¿Cómo se puede vivir 35 años en la danza? Luis Fandiño, vital, amable y lleno de optimismo responde: “He podido vivir a pesar de todo. Lo importante es querer hacer las cosas. Yo creo que eso en cualquier actividad. Porque uno les encuentra solución a los problemas. No se queda en ellos. Y así fue conmigo. Tuve que ir solucionando todo, tanto problemas en el trabajo como en la familia. Los problemas económicos han existido siempre y siguen existiendo. Pero esos nunca me han detenido para seguir en la danza. Siempre busqué otras actividades, si no



Vitral del amor de Luis Fandiño. Alternativa Ballet Contemporáneo.

muy cercanas a la danza, por lo menos que me permitieran seguir haciendo danza. Un tiempo tuve que trabajar dibujando. Pero seguía tomando clases. Hubo un tiempo en que tuve que trabajar en cabarets, en teatros de revista y en infinidad de espectáculos comerciales, pero a las nueve de la mañana yo estaba tomando clases, a pesar de que hasta las tres de la mañana me encontraba bailando en un cabaret. Y nunca me molestó. Porque lo que yo quería era hacer danza. Y lo que hacía en las noches era allegarme recursos para poder seguir bailando lo que quería. Así que hasta eso, lo hice a disgusto pero a la vez con gusto, porque me reportaba la libertad de hacer lo que yo quería”.

Tiempo libre, 18 al 24 de diciembre de 1986.

Marco Antonio Silva: danza, cambio y redefinición

Cada bailarín, cada coreógrafo, llega a descubrir la danza, por medio de diversas vías. Caminos casi todos atractivos, para quienes nos dedicamos a hurgar en la nostalgia de los artistas que entrevistamos. Generalmente al preguntar: ¿cómo descubriste tu vocación por la danza?, uno se acomoda, para escuchar y disfrutar una historia que nos apasionará.

Así, entrevistar a Marco Antonio Silva, resulta agradable. El entrevistador goza, a más no poder, de su antiolemonidad, de su ingenio y de su no andarse con rodeos.

A la pregunta inicial, Marco Antonio adelanta una leve sonrisa, antes que las palabras:

“Mi vocación por la danza aún no la descubro. Creo que la danza no es mi vocación... Empecé en el terreno artístico a partir de mi inquietud teatral. En un plan autodidacta comencé con la danza, esgrima, música y actuación. Un poco a partir de eso y de la necesidad de conocer el rigor que exigía la danza y de contemplar el decadente panorama del teatro en México, me llamó mucho más la atención la danza.

”Tomé clases en la ANDA, en un seminario de iniciación del Taller Coreográfico de la UNAM de Gloria Contreras, un poquito después en Ballet Independiente con Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco y tiempo después en el seminario del Ballet Nacional de México.



Saúl Maya en *A Través del Espejo (Campeones)*, de Marco Antonio Silva. Utopía.

''El inicio fue en 1976 a los 23 años de edad. Creo que soy muy terco. Cuando empecé en la danza pesaba 85 kilos, era más chaparro y con el pelo largo. Venía de otra situación de mi vida, del paso de la preparatoria a la facultad, en que la moda era un poco la droga y todo aquello. Con esa apariencia más bien de

guardaespaldas que de bailarín, los maestros se alucinaban. Se decían: 'Bueno, éste quién sabe para qué quiere bailar, pero que tome clases'. No les quedó otra, por la misma característica del país, en donde no hay bailarines hombres. Aunque sea un Frankenstein que aparezca por ahí les funciona.

"Ante las presiones económicas y un jalón de orejas de mi padre, me tuve que poner a vender enciclopedias. Vi que era un verdadero fracaso como vendedor. Entonces di clases de expresión corporal y teatro en una escuela para niños. De ahí el Taller Coreográfico de la UNAM tuvo una pequeña crisis. Debido a esto me hablaron. Acepté la invitación y me quedé con ellos dos años.

"Luego pasé al Ballet Teatro del Espacio otros dos años. Entre el paso de una compañía a otra, trabajé un poco con Danza Libre Universitaria y con Arsedis, un grupo independiente. Y otras cosas que salían por ahí. Estaba a punto de aceptar un trabajo en Televisa para montar *shows*, pero el ángel de mi guarda, me protegió o se distrajo y me inscribí en el Centro Universitario de Teatro (CUT) en el área de dirección. Tomé clases con Margules y con Alejandro Luna. Se abrieron un poco otras puertas. Trabajé con Margules como bailarín y coreógrafo en una ópera, hice unos programas para Imevisión y otras cosas".

Marco Antonio Silva hizo su primera coreografía en 1980 dentro del seminario de iniciación del Taller Coreográfico de la UNAM. En 1981 junto con otros compañeros fundó Utopía, tras la realización del II Premio Nacional de Danza, patrocinado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), entre otras instituciones. Hasta la fecha ha realizado entre 15 y 20 coreografías. Tres para el Ballet Teatro del Espacio, tres en Alemania y 12 para Utopía.

Este año precisamente, Marco Antonio estuvo durante cinco meses en la República Federal de Alemania, invitado por el Instituto Internacional de Teatro (IIT) de la UNESCO, el Instituto Goethe y apoyado por el Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza) del INBA y por la Fundación Ballet Internacional. Allá tuvo "la oportunidad de

observar de una manera cercana los procesos creativos y sus resultados de Jochen Ulrich (Tanz Forum de Colonia), William Forsythe (Ballet de Francfort), Johannes Kresnik (Ballet de Heidelberg), Reinhild Hoffmann (Ballet de Bremen) y Pina Bausch (Teatro Danza de Wuppertal)". También asistió a las funciones de otras compañías. Dice Marco Antonio:

"El resultado de esta experiencia, hace evidentes las grandes diferencias en las áreas económica, política, social, y finalmente artística. Estas diferencias afectan, inevitablemente, los resultados en la búsqueda creativa de ambos continentes.

"Si bien hay que admitir que en México ha existido y existe una gran influencia de las culturas norteamericana y europea, asimismo esta influencia ha creado posibles caminos para el desarrollo de un nuevo lenguaje cultural. Después de este periodo en la República Federal de Alemania y reflexionando acerca de su proceso educativo y cultural, pienso que se plantea en este momento la necesidad de un cambio real en cuanto a las expectativas creadoras en México. Tenemos que encontrar nuestra propia alternativa y ésta tiene que funcionar en nuestras circunstancias, críticas circunstancias en realidad.

"No se puede olvidar, en ningún momento, que en nuestro continente latinoamericano la seguridad nacional tiene connotaciones culturales que obligan a fomentar la formación de las mentes y los espíritus.

"En estos momentos, nuestro continente vive fenómenos nuevos de cambio que se adivinan radicales, como consecuencia de la crisis económica mundial. Todo esto pone en juego la redefinición de las pautas de desarrollo y es que debemos de entender que los desafíos de la cultura latinoamericana son enormes y de la manera como sean enfrentados depende el mantenimiento de su identidad cultural y por lo tanto su soberanía real a largo plazo. Todo el Tercer Mundo se encuentra sujeto a la continua penetración de imágenes y patrones de consumo y de conducta que nos son infiltrados desde el exterior".

Y así, en la larga charla con Marco Antonio Silva llegamos al tema inevitable. El VII Premio Nacional de Danza (organiza-

do por la UAM, ISSSTE- Cultura e INBA), donde su coreografía *En espera de Ulises*, con el grupo Utopía, música de Juan Valdez y textos de James Joyce y Marcela Sánchez, fue la triunfadora. El entrevistador entiende que el interrogado debe estar hartado de hablar sobre el tema. Cuando le decimos: ¿Cuál es tu opinión sobre el Premio? Luego, luego responde: ¡Otra vez!

“Sí. Sí, otra vez la pregunta, porque como soy detractor del Premio —afirma Marco Antonio inundando con su voz mi pequeño departamento, para enseguida continuar—, como yo hay varios detractores, porque lo he visto que se manifiestan. Entonces, creo que en ciertos medios de comunicación, como puede ser el periódico, hay inquietud en este caso de César Delgado Martínez, de saber qué objetivos tiene el certamen, hasta dónde son sus alcances reales o por lo menos cuál es la opinión de uno que juega en él.

”Para mí el Premio es una verbena, es una fiesta. No sé que sea para los demás. Ese significado de fiesta lo ha llegado a tener ahora. Antes podía haber sido como una contienda, como una batalla entre pequeñas víboras y digo pequeñas, porque no tenemos el alcance de otras instancias económicas, culturales, etcétera. Así como concibo el Premio como una fiesta popular dancística es importante. Pero no es importante en cuanto a la difusión. Finalmente, los espacios de la UAM para espectáculos teatrales o dancísticos son pocos y no son los más idóneos. La posibilidad de difusión que puede tener el ISSSTE no se compara con la de la UNAM o Bellas Artes. Un trabajo conjunto de estas cuatro instituciones podría ser muy interesante. Pero no en términos de dar funciones al por mayor sino de difundir, y difundir quiere decir proyectar, o sea, capturar una mayor cantidad de público, no basta con la cartelera de Bellas Artes, no basta con un boletín de prensa, no basta con una entrevista. Se requiere de otros elementos. No tengo una respuesta. Hay gente especializada en eso.

”El Premio es funcional en cuanto que convoca a una serie de gente impresionante. Esta vez fueron 25 grupos más o menos. Ahora, cómo se logra lo que dijo el jurado respecto de si el nivel

se eleva o no y todo aquello. Pues obviamente con rigor, con experiencia, con trabajo, con necesidad, con talleres, con mesas redondas, con simposiums. Un poco lo que hace el CID-Danza al organizar los Encuentros Nacionales sobre Investigación de la Danza. El primero fue una verdadera 'pachanga'. Este último en Guadalajara, por lo que se sabe, las ponencias fueron más interesantes, más concretas, más elaboradas. ¿Y eso de qué es producto? De que hay un mayor rigor”.

Después lanzamos al aire la pregunta: ¿Además del millón de pesos del premio, qué más gana Marco Antonio Silva y Utopía? El entrevistado responde:

“No creo que gane mucho en términos estrictos. No es que gane Marco Antonio y Utopía, sino el movimiento, porque finalmente se da la posibilidad de que los grupos independientes entren al Palacio de Bellas Artes, sin sufrir la antesala de la burocracia poderosa, que determina el rumbo de la cultura en México. Ahora, qué tanta madurez puede tener este movimiento, qué tanta proyección no sólo nacional sino también internacional, qué tanta trascendencia, qué tanta perdurabilidad, eso no lo puedo determinar yo.

”Considero que en este tiempo de crisis es importante el surgimiento de grupos independientes. Es importante que se trate de estimular con un premio en efectivo a un grupo de jóvenes. También creo que es trascendente que no sea ese premio en efectivo lo que mueva a la gente a realizar cosas, sino algo más misterioso... Pero mucho más importante es la continuidad. Somos un país que no tiene memoria. Somos un país que no tiene continuidad histórica en cuanto a proyectos. ¿Ahora cómo lograr eso? Creo que no está en manos de una gente, sino que debe de estar en manos de mucha gente”.

Tiempo Libre, 25 al 31 de diciembre de 1986.

Alma Rosa Martínez

1933-1986

“La parte creativa en la danza es muy importante. Desde mi punto de vista esto se frenó al terminar la época de Miguel Covarrubias y se incrementó la técnica. Claro, ahora hay más técnica, las extensiones son más altas, más correctas, más estiradas las piernas. Pero eso es lo de menos valor. Lo más sobresaliente es la creatividad.”

La que así opina es Alma Rosa Martínez, bailarina y coreógrafa mexicana, nacida el 30 de agosto de 1933 en esta ciudad y desaparecida el 14 de julio de 1986 en el mismo lugar de su nacimiento. Empezó a estudiar danza clásica a los diez años con Socorro Bastida y con María Roldán; posteriormente, a los 15 años de edad, ingresó a la Academia de la Danza Mexicana. Allí continuó danza clásica con Guillermo Keys y danza folklórica con el recientemente desaparecido Marcelo Torreblanca.

En la entrevista del 9 de mayo de 1984, la bailarina se expresaba en estos términos:

“Me acuerdo que Amalia Hernández daba clases de moderno y me invitó a sus cursos. Me comentó que mi tipo era para moderno y no para clásico, pero yo creía ser clásica. De todas formas, ingresé a su grupo. Luego estuve con Xavier Francis. Ahí mismo, en la Academia, participé en las temporadas de

danza en la época en que Miguel Covarrubias era jefe del Departamento de Danza del INBA. Bailé en coreografías como *Los cuatro soles* de José Limón y en obras de Guillermo Keys, Rosa Reyna, Martha Bracho y otros.”

Alma Rosa Martínez igualmente tomó clases con Lucas Hoving, Doris Humphrey, Waldeen y Anna Sokolow.

“Con Waldeen trabajamos mucho con música de Bach. También cosas mexicanas de Silvestre Revueltas. En ese tiempo Amalia Hernández comenzó a experimentar lo que tiene montado ahora. Por ejemplo *Sones antiguos de Michoacán* y *Las sonajas*. Fue el principio de lo que después sería el Ballet Folklórico de México.”

Tras de participar en otros trabajos, Alma Rosa ingresó al Ballet de Bellas Artes; enseguida, junto con Rocío Sagaón, formó el Ballet Contemporáneo, en donde creó la coreografía *Sensemaya* basada en el poema de Nicolás Guillén y *Salón México* con música de Aaron Copland. Esto fue alrededor de 1954. En ese entonces también montó *Ballet 1900* con música de Carlos Chávez, a su regreso a Bellas Artes.

Posteriormente estuvo bastante tiempo fuera del país: en Nueva York y en San Antonio. En la primera ciudad estudió con Hanya Holm y, en la segunda, formó un grupo folklórico.

A su regreso al país se incorporó al Ballet Folklórico de México, en el que permaneció cuatro años. La bailarina comenta que no le gustó.

“[...] porque esto es muy rutinario. Siempre lo mismo. La experiencia fue muy interesante. Pienso que el espectáculo es muy bonito, pero también que se ha desvirtuado mucho lo que es verdaderamente México y lo que es la danza folklórica mexicana.”

Alma Rosa hace sus maletas y se marcha rumbo a Oaxaca, donde dio clases en el CEDART (Centro de Educación Artística) e independientemente formó el Ballet Contemporáneo. Fue³ en 1976, precisamente cuando el que esta nota escribe la conoció, de ahí nació la inquietud de conocer bailando a este ser humano maravilloso, solidario, vital.

Lin Durán comenta que Alma Rosa, al pararse en el escenario, lo llenaba con su bellísima figura. Todo era luz. Sin importar que le faltara la técnica a que ella misma hace referencia.

Boletín CID-Danza, número 10, 1986.

María Elena Anaya

María Elena Anaya descubrió su vocación por la danza un poco tarde. Nunca pensó dedicarse profesionalmente a esta disciplina artística. Desde pequeña le gustaba por influencias familiares. A los tres años su madre la llevó a tomar clases, porque siempre andaba "bailoteando" por donde quiera. Sus participaciones en recitales eran los "clásicos" de fin de cursos de academias. Primero, con Lupita Bueno, y después con Oscar Tarriba, ambos de baile español.

Tarriba se negaba a darle clases porque era muy chica. Apenas contaba con cinco años. Puso a una de sus alumnas a enseñarle un zapateado. Lo aprendió. Luego la llevaron ante el maestro para que la viera bailar lo indicado. Le interpretó el baile y a Tarriba le encantó. Como se iba a efectuar un recital de la academia la pusieron a bailar. Fue todo un éxito. Ese fue el gran inicio de la vida artística de María Elena.

Más tarde quiso estudiar arte dramático, pero en su casa no gustó la idea. Como también tenía inclinación por la medicina, decidió estudiar odontología.

Actualmente combina la danza con la labor de dentista. Vive de esto último, porque de la danza es muy difícil hacerlo.

En Odontología conoció al que ahora es su marido. Tiene tres hijas. La familia se fue a vivir a Chicago dos años. Fue el tiempo en que abandonó la danza.

Al regreso volvió a sus clases. El guitarrista Hugo Elizondo la acompañaba. Un día éste le dijo: “¿Sabes que bailas muy bien frente al espejo? Pero eres una egoísta. ¿Por qué no das un recital?...” Entonces se le metió el gusanito y se dijo: “¡Voy a bailar!” Se puso a preparar material. El problema era dónde hacerlo.

Así empezó. Presentaciones aisladas. Pero María Elena comenzó a interesarse, como quien dice le gustó presentarse ante el público, recibir el reconocimiento a través del aplauso. Fue cuando realmente descubrió su vocación.

Por azares del destino el ginecólogo que la atendió cuando tuvo a sus hijas, el doctor Morales Lepe, fungía como director de Actividades Socioculturales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Le pidió una cita.

El galeno seguramente pensó que buscaba trabajar de odontóloga, jamás se imaginó que ella bailara. Cuando se enteró de esto, se quedó con el ojo cuadrado. Le llevó su pequeño currículum avalado por Manolo Vargas.

La sorpresa fue grande. Le ofrecieron 40 funciones. El estreno fue en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, en 1984. Este fue su gran paso. El éxito fue tal que en vez de 40 presentaciones fueron 60.

Con todo esto, María Elena tuvo la oportunidad de darse cuenta de que hay gente que no tiene la menor idea de lo que es el baile flamenco. Sin embargo, lo ven y les fascina. En pocas palabras les “llega” y lo aceptan.

Los espectáculos de María Elena abarcan varios géneros. Desde la danza clásica española hasta el flamenco. El programa generalmente empieza con lo más serio y termina con algo muy alegre, que le gusta mucho al público. En los últimos programas incluye poesía de Federico García Lorca, con la participación de dos actores y todos los músicos que intervienen con unas garrochas grandes haciendo ritmo.

Dentro del programa todo está estudiado. A María Elena no le gusta improvisar. Los montajes los hace de acuerdo a la música que le gusta y que le ve posibilidades de bailarla. Así van

surgiendo una a una sus coreografías. El apoyo musical lo recibe de Hugo Elizondo y de Óscar Solís, entre otros.

Por último, acerca del panorama del baile español en México, María Elena dice que la gente tiene la idea del baile de tablado y que es poco reconocido como espectáculo de concierto, tal vez por falta de difusión.

Sostiene que hay muy pocas escuelas que se dediquen a este género dancístico y que obviamente las bailarinas son contadas con los dedos de la mano. La verdad es que el baile español no se toma en serio. No se ve como una profesión. Los padres lo que quieren es que la niña sea graciosa, que tenga coordinación, que haga ejercicio para que no engorde y nada más.

Boletín CID-Danza, número 11, octubre-diciembre, 1987.

Lin Durán: podrían la calle y la TV dar a la danza un público masivo

Lin Durán entrecierra sus pequeños ojos, da una fumada a su cigarro, me ve tranquilamente, mide sus palabras... y por fin habla: "La primera vez que sentí el impacto de la danza escénica era todavía bastante niña. Me tocó presenciar a cientos de jovencitas con vestidos rojos corriendo de un extremo al otro del Estadio, llevando en la mano, en señal de triunfo, una carabina de madera. Después supe que era una obra de las hermanas Campobello llamada *Carabina 30-30*. No recuerdo ni el porqué de esta carrera vigorosa, triunfal y emocionante, pero sé que esta experiencia me inclinó definitivamente hacia la danza.

"Después, cuando tenía diez años, mi madre me inscribió en la Escuela de Danza que funcionaba en el propio Palacio de Bellas Artes. Allí estuve sólo unos meses, porque las clases no me gustaron. Me hicieron usar zapatillas de punta y la verdad es que me sentía como cabra espinada".

Más adelante Lin estudió actuación con el maestro Seki Sano, colaborador de Waldeen.

"En 1945 vi una función de esta maestra, donde bailaba Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Dina Torregrosa... Fue mi primer encuentro con la danza moderna.

"Me acuerdo que me impresionaron mucho dos danzas: *Los desheredados*, con música de Silvestre Revueltas que era una esce-

na de *La Coronela* y la *Danza de las fuerzas nuevas*, con música de Shostakovich, ambas en un lenguaje coreográfico vigoroso, muy emotivo. Inmediatamente empecé a tomar clases con Guillermina Bravo, una mezcla de ejercicios de ballet con movimientos tomados de las coreografías de Waldeen.

''Muy poco efectiva esta mezcla, desde el punto de vista de la formación muscular, pero muy extraordinaria respecto al ritmo y la expresividad, y sobre todo, a la comunicación con el público, que para mí fue una experiencia casi inmediata, ya que me aceptaron en el grupo luego, luego. No porque fuera yo ni remotamente bailarina, sino por mi entusiasmo y dedicación. Como era alta y bastante principiante me ponían siempre atrás, hasta que de ahí de los cincuenta tuve papeles principales.

''Siempre he sido tímida, pero en el foro me sentía la dueña del mundo... La primera vez que bailé ante un público fue en 1946, con el Ballet Waldeen. De esa función salió el proyecto de fundar la Academia de la Danza Mexicana como parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Después fundamos el Ballet Nacional para ser independientes. Bailé hasta 1960, pero seguí colaborando con Guillermina Bravo y estudiando el extraño fenómeno de la danza moderna que se iba haciendo danza contemporánea ante mis asombrados ojos''.

Lin Durán también estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como se preparó un poco más en música, artes plásticas, dramaturgia, actuación teatral, psicología y todo lo que estuvo a su alcance.

Emocionada, Lin Durán narra que: ''[...] las danzas que más me impresionaron en la década de los cincuenta fueron las de Guillermina Bravo y Guillermo Arriaga. También recuerdo con gusto *Tonantzintla* de José Limón. Creo que esta etapa que han dado en llamar 'de oro' terminó por saturación de elementos folklorizantes y porque ya se gestaba la danza contemporánea, que significó no sólo la profundización de los contenidos, sino la búsqueda de un lenguaje corporal que respondiera a esta necesidad de transmitir ideas más cercanas a la conflictiva cotidiana de los grupos urbanos y del humano en sus relaciones sustanciales.

“El indito haciendo *attitude* o *developpé* quedó como una estilización al modo de las películas del Indio Fernández, que ya no tiene nada que ver con las necesidades sociales y culturales de las nuevas generaciones. Sólo Guillermina Bravo mantuvo el paso de la inevitable renovación. Muchos coreógrafos dejaron de producir frente a este desafío y los nuevos coreógrafos han luchado mucho para vencer las enormes dificultades que entraña ser un artista creador y no sólo un repetidor de fórmulas caducas o ajenas a nuestra cultura”.

Luego Lin Durán habla de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA, sostiene que su fundación fue pospuesta largamente por falta de maestros. Afirma: “Todavía no existe la maestría en docencia. Afortunadamente se presentó la coyuntura para iniciarla y en 1978 trabajé el Plan de Estudios, que aún ahora me parece válido, porque toma en cuenta no tan sólo el desarrollo muscular, sino también el desarrollo creativo de los alumnos. Simultáneamente el FONAPÁS me dio oportunidad de iniciar en la Escuela Vida y Movimiento un centro para la formación de coreógrafos, con grupos de bailarines, ya que sin éstos no se pueden formar los maestros ni los coreógrafos. FONAPÁS nos permitió contratar a grandes figuras como Kázuko Hirabayashi, David Hatchwalker, Takato Asakawa, Kennet Pearl, Tim Wengerd, Alan Sener, Daniel Lewis, Jane Carrington, Clifford Shulman, entre otros. Estos tres últimos maestros son los especialistas más serios de la Técnica Limón que hay en el mundo y éste fue el inicio del rescate de esa técnica tan valiosa.

“Cuando José Limón estuvo en México (1951-1952) se preocupó más por crear obras y enseñar principios coreográficos que por formar maestros, así es que su técnica (derivada de la de Doris Humphrey) había quedado en el olvido.

“Las técnicas de danza contemporánea que están perfectamente codificadas y que son excelentes cuando se comprenden los principios biomecánicos, psicomotores, sensoriales y artísticos que las sustentan, son la Graham y la Limón. Por desgracia todavía no llegamos al punto de distinguir que una técnica de danza no es una gimnasia y que con aprendernos unas secuencias

no estamos aprendiendo a bailar. Creo que estas dos técnicas se complementan maravillosamente, porque se basan en principios contrarios y complementarios: por ejemplo, Graham usa el torso como generador de movimientos que se irradian al resto del cuerpo, como las vibraciones de un gong; Limón aprovecha el *momentum*, la fuerza de la gravedad, los rebotes, los péndulos, etcétera, que producen movimientos líricos de gran fluidez. Así es que Graham es la fuerza y la sensualidad, mientras que Limón es la sorpresa y la espiritualidad, por decirlo de algún modo.

''Ante la ausencia de una escuela de estudios superiores —sostiene Lin Durán—, fundamos el Taller de Especialización Coreográfica, dependiente del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, donde estamos elaborando una guía didáctica para la iniciación en la danza, cualquiera que sea la técnica que posteriormente se emprenda. Es decir, una especie de propedéutico que incluye los aspectos biomecánicos y de sensibilización. También preparamos guías didácticas para el trabajo muscular en general, para la danza infantil, etcétera.

''Como continuación del CESUCO, que desapareció con la liquidación de FONAPÁS a finales del sexenio pasado, fundamos en 1983, en el INBA, el Centro de Investigación Coreográfica (CICO), cuyas danzas se han mostrado en decenas de funciones populares (escuelas, hospitales, calles) y en el Teatro de la Danza principalmente. A partir de 1979 esta comunidad ha presentado más de 150 funciones y 60 estrenos. Sigue funcionando como grupo de danza con el nombre de CICO-danza contemporánea, ahora vinculado al Sistema de la Danza. Sus integrantes son los maestros del Taller de Especialización Coreográfica. Se distinguen en esta actividad Jane Haw, Ana González, Marcela Aguilar, Olivia Díaz, Tania Álvarez, Teresa Tostado, Georgina Gutiérrez y Cecilia Alvarado''.

La especialización personal, la vocación principal de Lin Durán ha sido la teoría y la pedagogía de la danza. Dice:

''He tardado algunos años en elaborar un método para la iniciación al trabajo coreográfico, otros años en encontrar la forma

de iniciar a los niños en la danza (sin que entren directamente a las técnicas cuando aún no han decidido su vocación) y otros tantos años en organizar una guía de análisis de la obra coreográfica que permita hacer juicios sobre bases más estructurales.

''Durante los sesenta escribí notas sobre danza en el Suplemento Cultural de Ovaciones, en la revista *Política* y en la *Revista de la Universidad*. Me gané el odio de tirios y troyanos. Insistí porque en ese momento nadie más escribía sobre danza y el que lo había hecho durante años, mi amado esposo Raúl Flores Guerrero, estaba muerto. Yo no alcanzaré a tener la objetividad que él siempre manejó. Mis escritos eran agresivos, tintos de pasión, pero siempre productos de una profunda reflexión''.

Sobre las nuevas posibilidades de la danza: la calle y la televisión, Lin Durán comenta: ''ambas me interesan muchísimo. Sólo que las dos requieren técnicas especiales para mantener calidad estética. En la calle se requiere usar todos los frentes y los niveles más altos, hacer muy evidente el centro de atracción, usar colores llamativos en el vestuario, etcétera. Para la televisión se requieren conocimientos técnicos sobre el uso de las cámaras, las luces, las tomas, el ritmo, el guión... Estos dos medios, la calle y la televisión, podrían dar a la danza el público que ya necesita, es decir, un público masivo''.

Para finalizar, afirma Lin Durán, tras haberse fumado varios cigarros y observado con atención al entrevistador: ''Existe un auge en el mundo de la danza. Todos los jóvenes quieren bailar. Hay más cantidad que calidad. El proceso del creador coreográfico es largo y difícil, tanto como el del cineasta o el del compositor. Hay mucho que aprender y mucho que experimentar. Sólo convencen los que pasan por el proceso con humildad y honestidad. No trascienden los que bailan para gustar a toda costa. Tampoco los que ventilan sus retorcimientos personales en las obras. Mucho menos los que ignoran el A B C del oficio''.

Tiempo Libre, 1 al 7 de enero de 1987.

Silvia Unzueta: el cambio en los jóvenes

“Desde chiquita me gustó bailar. Me acuerdo que me ponía a bailar como loquita en la sala de mi casa. Yo decía que quería ser cirquera. Esa fue la primera idea. Mi mamá vio que me gustaba mucho el baile y como quería estudiar danza me llevó a una escuela. Ahí empezó todo. Hice la carrera de bailarina de concierto en la Academia de la Danza Mexicana. Comencé a los nueve años”.

Es Silvia Unzueta, quien alegre al recordar lo anterior habla en su departamento, casi en familia. Su marido Carlos Valero salió un momento antes de iniciar la entrevista, pero cerca de nosotros están sus dos hijos Nidra y Cristián de nueve y siete años, respectivamente. Hacen la tarea. Sin embargo nos vigilan, sobre todo cuando tiene la palabra su mamá. Dice Silvia: “A veces pienso que cómo aguanté tanto tiempo en la Academia, porque era muy duro ir todos los días durante nueve años. Aunque otras ocasiones pienso que el tiempo pasó rápido. Parte de tu vida la pasas ahí. Inclusive tenía poco tiempo para hacer otras cosas propias de esa edad, como ir a un café o a una fiesta.

”Son muchísimas las experiencias. Antes de terminar la carrera trabajé con Bodil Genkel que formó una compañía con alumnas de la escuela. Dimos funciones en el Palacio de Bellas Artes y en el Teatro de la Danza. Eso me motivó más para que siguiera en ese “rollo”.

”Al salir de la escuela, Gladiola Orozco me llamó a trabajar con el Ballet Independiente como invitada. Ella me vio en una función y me dijo que si quería participar con ellos, que en ese tiempo era un grupo que tenía mucho ángel, mucha fuerza. Me quedé ahí y dejé a Bodil.

”Además de eso tuve otras experiencias. En dos ocasiones dejé la danza para dedicarme al teatro. La primera vez trabajé con Abraham Oceransky en una obra llamada *Simios*. Fueron dos o tres años sin hacer danza para nada. El teatro fue una cosa muy importante en mi vida, que cambió mi manera de ver las cosas.

”Regresé a Ballet Independiente cuando hicimos una gira a Europa. Me tocó estrenar el montaje de *Año cero* de Michel Descombey. Luego me volví a salir y me fui al grupo de teatro El Ejército Blanco. Me acuerdo que estaba trabajando con ellos cuando me llamaron para formar, con Raúl Flores Canelo, la nueva compañía. Desde entonces me quedé con él. Son ya como nueve años”.

La primera coreografía que realizó Silvia Unzueta fue *Cuarto interior* en 1982. La hizo para un concurso que hubo dentro de Ballet Independiente, empujada por Raúl Flores Canelo. La entrevistada confiesa: “Yo tenía tiempo pensando en hacer coreografía, pero me daba mucho miedo, porque siempre he sentido que esto significa mostrarte tú, como abrir una puerta en ti y eso es exponerse. Otra cosa que me daba temor era que no fuera como yo quisiera. Pero me dije: nunca lo voy a hacer si no me lanzo”. Se efectuó el certamen y la obra de Silvia fue la ganadora.

De ahí en la creación coreográfica de Silvia Unzueta sigue *Puerta abierta*, que en 1983 participó en el Premio Nacional de Danza. El jurado declaró desierto el primer lugar y el segundo le fue otorgado, junto con un trabajo de Oaxaca, que después fue descalificado. En ese mismo año participó como coreógrafa en un taller teatral con el Taller de Investigación de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (ENDC) del INBA, que dirigió César Pérez Soto y que comprendía música, danza y teatro.

Después viene *Ventanas* en 1985. En seguida *Cambio de piel* con las alumnas que se graduaron en la ENDC y *Oasis* estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1986.

Como componente de Ballet Independiente, Silvia Unzueta y sus obras han estado en varias ciudades de provincia. En 1984, en la inauguración del Festival de Otoño en Mérida, durante el mes de octubre, esta compañía sacudió las buenas conciencias que estuvieron en su presentación en el Teatro Peón Contreras.

Algunas personas abandonaron dicho recinto, cuando en una de las coreografías, precisamente *Puerta abierta* de Unzueta, tres bailarinas simulaban amamantar a igual número de bailarines o cuando apareció un bailarín en el escenario con tan solo una pequeña truca.

Esto ocasionó que otro día hubiera airadas protestas a través de un diario local, por medio del cual se pidió que se aclarara cuando las funciones artísticas fueran sólo para adultos.

A mí me tocó oír (nadie me lo contó) a una "distinguida dama de sociedad" que maneja una academia de ballet para niñas "popis" que afirmó, a propósito de todo esto: "Para ver esas cosas prefiero ir a un cabaret".

En fin. Así las cosas de la moral decimonónica y la hipócrita actitud de la burguesía. Pero es mejor pasar a otra cosa. Sobre la influencia en su trabajo coreográfico, Silvia sostiene: "Creo que tengo mucha influencia de Raúl [Flores Canelo] que es con el que más he trabajado, aunque nuestras formas sean muy diferentes. También de Graciela Henríquez y Anna Sokolow. Además cuando tú logras una manera de expresarte, lleva consigo todas las experiencias que has acumulado. Mi experiencia teatral influye muchísimo en lo que hago".

Acerca del panorama de la danza contemporánea en México, Silvia Unzueta, quien fuera jurado del Premio Nacional de Danza en 1985, declara: "Pienso que se están haciendo cosas muy interesantes. Siento que se está dando un cambio muy fuerte en los jóvenes, que tienen muchas ideas y que están tratando de romper con formas establecidas. Lo interesante que

veo, algunas veces no está muy bien logrado, muy bien terminado, muy bien cuajado, pero existe la posibilidad de diferentes expresiones, de nuevas ideas y de otras formas''.

Tiempo Libre, 22 al 28 de enero de 1987.

Raúl Parrao: onírico, danza y no sé qué

No era para alarmarse pero aquella noche de la función en el Centro de Difusión Cultural, dentro de las actividades del pasado Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, salió parte del público espantado, con los pelos de punta, como seguramente se les pusieron a los conservadores al leer la poesía maldita de Rimbaud y Verlaine. En esta ocasión no fue un poeta sino un coreógrafo maldito el que causó el escándalo: Raúl Parrao. En uno de los diarios locales se publicó:

“La respuesta del público fue de rechazo, ante el espectáculo por demás agresivo y violento que presencié... Por primera vez en toda la realización del festival, hubo espectadores (conocedores y neófitos en el asunto), que abandonaron el teatro manifestando abiertamente su inconformidad por la descarga de energía negativa que sin ningún control estaban manejando los bailarines en escena.

“Una sensación generalizada de náuseas, flotaba en el ambiente por el planteamiento grotesco de una realidad cruda, cuyos aspectos deplorables eran resaltados en una recreación insana de los mismos.

“El público agredido gratuitamente, sin que mediara un fin concientizador de por medio, ya que no había tal, no fue propuesto de manera conveniente en base a una definición de lenguaje corporal, una interpretación personal de la realidad que



Rocío Zamora en *¿Sansangaravateando chivatito...?* de Raúl Parrao. U.X. Onodanza.

mostrara el estilo del grupo y del coreógrafo, el manejo adecuado de símbolos así como una depurada técnica dancística.

“Lo anterior se desprende más específicamente en la realización de la obra *Proceso* la que reviste un fuerte contenido temático tanto en lo humano como en lo social, incluso los ejecutantes logran proyectar una gran fuerza expresiva, sin embargo consideramos que la manera de hacerlo no es la más conveniente”.

Raúl Parrao nació en El Paso, Texas, el 15 de marzo de 1963 y a la edad de diez años llegó a la ciudad de México. Se inició profesionalmente en la danza en 1982 en CESUCO. Al cierre de esta institución por espacio de seis meses estuvo en Estados Unidos. Al regresar volvió a ingresar a lo que se había convertido en CICO. El primer día que fue a ver si lo admitían ahí, Cecilia Appleton, le propuso junto con Norma Batista y Laura Rocha fundar Contradanza, un grupo independiente,

en el que estuvo hasta 1984, siguiendo paralelamente su entrenamiento en CICO.

En ese año con Contradanza en el Premio Nacional de Danza, patrocinado por la UAM, Parrao fue finalista con su obra *Dos mujeres y un diario* y además obtuvo el reconocimiento como el mejor bailarín por la obra *En el nido de la serpiente* de la Appleton. Sobre el significado de esto Raúl, dijo: "Es vanidad. Uno empieza a tratar de superarse, de mejorar, porque uno se siente presionado. Me acuerdo que cuando gané ese premio era noviembre, íbamos a tener funciones a principios de diciembre. Todo ese tiempo, como un mes, me metí como loco a hacer clase tras clase y me enfermé. Caí en cama por agotamiento. Total no me presenté a las funciones".

Al abandonar Parrao Contradanza, y no encontrar un grupo independiente que coincidiera con su manera de concebir la danza, formó junto con tres niños Bajo Pies Extraños, que con su coreografía *Momentos* ganó el segundo lugar del Primer Premio de Coreografía, organizado en 1985 por la Secretaría de Educación Pública (SEP).

También en 1985 con el recién fundado U, X. Onodanza, participó con su obra *Héroes* en el Premio Nacional de Danza, resultando triunfador. Acerca de lo que significa esto en su vida, Raúl puntualizó: "También es vanidad. De alguna manera se te está halagando. Entonces, eso viene como a picarle a uno la vanidad. Pero más que nada este premio yo lo buscaba, no para que se me considerara coreógrafo, sino por que hay 'un apoyo'. Se dice 'este grupo tiene una coreografía que ganó' y se le pone cierta atención".

A la pregunta de si hay honestidad entre los organizadores y el jurado de este certamen, Parrao con toda seguridad declaró:

"Sí, puede haber cierta honestidad, pero también hay mucha manipulación. Es difícil saber en qué se basan para decir esto es bueno, esto es malo. A las coreografías que son de vanguardia, por llamarlas así, como son nuevas o poco vistas, se les rechaza, no se les toma en cuenta. El jurado tiene diferentes formas de pensar, pero yo en lo personal creo que para que una persona

califique debe de haber hecho algo importante. Haber hecho historia, cosa que no he visto.

”Entre los organizadores, hay un teje y maneje, así muy sospechoso y aparte se refleja el compadrazgo, el amiguismo. Porque soy tu cuate te doy ciertas facilidades, mientras que la calidad del trabajo se deja en un segundo término”.

Referente a lo que significa U, X. Onodanza grupo del que Raúl Parrao es director artístico desde su fundación, éste mencionó: “No significa nada. Importa más el trabajo que vaya haciendo el grupo. Lo que siempre he hecho es plantear las fronteras de lo real y lo no real. Es decir, lo onírico. Entonces por ahí le estuve buscando: onírico danza y no sé qué. Se me ocurrió onodanza. Fue casualidad. El U, X. es porque buscaba un número o un juego de letras. Puede ser también U, X. O-danza, U, X. no danza. Como uno quiera. ¿A ti cómo te gusta más?”

Raúl Parrao, autor de alrededor de 16 coreografías a sus 24 años, pone el dedo en la llaga, cuando este reportero le pregunta: ¿Hay escuelas en México donde se puedan formar los coreógrafos? Contesta, moviendo las manos y dejando lucir un arete en la oreja izquierda: “Bueno, hay escuelas, pero no puedo decir que funcionan. Hay personas que te pueden asesorar. Por ejemplo yo tomé un curso con Bodil Genkel, durante cinco meses una clase por semana. Pero uno aprende recetarios: paso uno, paso dos, paso tres, de cómo manejar algo. Finalmente uno va manejando las ideas. Va aprendiendo empíricamente.

”Lo que he hecho desde un principio es buscar lo que me conviene, porque no hay escuelas que te lo den todo. Ahorita me estoy entrenando en clásico con un buen maestro. Antes tomé técnica Limón y Falco, entre otras. No hay una escuela donde aprendas iluminación o escenografía. He aprendido mucho viendo y el teatro me ha ayudado considerablemente”.

Luego Parrao hace referencia a la existencia de “personas dentro del ambiente dancístico, aunque no son bailarines, no son coreógrafos, sino que son reporteros o críticos de danza. ¿Pero qué tanto están ayudando a la danza? ¿Qué tanto están

comprometidos para difundir la danza o para hacer la historia? Hay pocas personas que en realidad se interesan por esto. Además en los periódicos no hay apoyo para la difusión de la cultura”.

Tiempo Libre, 19 al 25 de febrero de 1987.

Lidia Romero: todo está dado desde el origen del mundo

Lidia Romero, bailarina y coreógrafa, en medio de la ruidosa cafetería del Centro Cultural Universitario (Cultisur para algunos), con una sonrisa y con la alegría que le trae el acordarse de escenas de su vida, me cuenta sobre sus inicios en la danza.

“Hay antecedentes que a mí me da mucha risa recordar —dice, mientras juega con la cuchara dentro de su taza de café—, siempre que llegábamos de la escuela mi hermana Rosa y yo, como que quedaba tiempo para que llegara mi papá y pudiéramos comer todos juntos, poníamos el radio en la estación tropical o en la estación que cayera y nos dedicábamos a bailar. Mi mamá nos enseñaba todos los pasitos de cha cha chá, danzón, mambo y todo. Era una práctica diaria de dos horas mínimo. Terminábamos agotadas y sudando. Tenía entre seis y siete años de edad. Esto duró toda la primaria. Era muy divertido. Improvisábamos. Mi mamá nos decía: ¡Así no! ¡Otra vez!

“Creo que ese gusto por bailar se hereda, porque mi padre era muy bailador en la época de los pachucos. Era bailadorsísimo y arrasaba en las fiestas.

“Mi madre, en la primera oportunidad que tuvo, nos metió en la academia que quedaba a cinco cuadras. Pasamos ahí toda la infancia y parte de la adolescencia. Empezamos tomando dos clasesitas a la semana, luego tres y al poco tiempo toda la semana.

''Después de eso, como a los catorce o quince años, comencé a sentir cierta dificultad para ir a clases. No sé si era el ambiente o el hecho de tantos años de disciplina. Pero más que nada fue la crisis de la adolescencia. Puse como pretexto que los pies me dolían horriblemente con las puntas y que los juanetes me punzaban terriblemente. Lo cual era cierto, pero era soportable. De pronto dije: voy a descansar. Estaba harta de la danza y en un año no hice nada.

''Cuando estaba en primero de preparatoria, fueron unos chavos a vender boletos para un espectáculo de danza. Les compramos y fuimos en bola ahí del salón al Teatro del Bosque. Era una temporada de Ballet Nacional. Era uno de esos ciclos didácticos con discusión al final. Este fue mi primer contacto con la danza moderna. Fue muy entretenido, muy divertido. Y eso del diálogo, que cómo le hacían, qué sentían, qué pensaban y no sé qué. Fue como un contacto muy rico. De ahí comencé a pensar nuevamente en entrar a la danza, pero en otro tipo, porque definitivamente dedicarme al ballet no lo veía como mi futuro''.

En 1971 más o menos Lidia inició sus clases en el seminario de Ballet Nacional. ''Rápidamente me enrolé de nuevo, con la práctica de siete u ocho años de clásico, entendí el sistema del moderno. En 1974 empecé a tomar clases con la Compañía, con entrenamiento mucho más profesional. Comencé también a estudiar antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Eran los dos mundos que me fascinaban. Por un lado el rollo de la antropología y la investigación y por el otro, el mundo de la danza. Mantuve esa dualidad como dos o tres años. Claro, mientras todo se fue haciendo más complejo, más sería la cuestión de la escuela y la necesidad de la Compañía que requería casi tiempo completo. Llegó el momento en que tuve que tomar una decisión. Así que dejé por la paz la antropología, aunque siempre he tenido el gusanito de volver. En el momento que tenga cierto tiempo, me encantaría terminar mi carrera. Creo que es un conocimiento que te da una perspectiva muy especial de tu profesión de la danza.

“En Ballet Nacional estuve cuatro años. El hecho de trabajar con una compañía estable, con un método de trabajo, con toda una jerarquía muy clara, es benéfico en un primer momento de formación. Tienes la seguridad de que eres parte de una totalidad, armónica, organizada y con una serie de planteamientos serios. Fue una experiencia fundamental para de ahí partir a otras”.

Sobre su salida de Ballet Nacional, Lidia cuenta que se dieron una serie de condiciones que la fueron llevando hacia esa determinación. Desde 1975, con sus ahorros, junto con otros compañeros, se iba a Nueva York dos o tres meses del invierno. Allí entró en contacto con un mundo de conocimientos mucho más amplio, tuvo la oportunidad de ver todo tipo de funciones de danza y de tomar cursos de otros tipos de técnica. Esto le fue creando una conciencia más crítica, un criterio más amplio.

Con todo lo anterior, Lidia afirma: “empiezas a tomar la cuestión técnica como lo que es, como una serie de prácticas, de sistemas, que te hacen bien. Pero si desarrollas mucho la información, te da la posibilidad de discernir, de escoger, de elegir, de preferir. O de hacer una síntesis muy personal de lo que a ti te hace bien y de lo que quieres realizar”.

Estas cosas de Nueva York fueron creando diferencias entre el punto de vista de Lidia y el de la compañía en que bailaba. La llevó a buscar otro espacio, otra gente con la cual trabajar. Ella cree que es de lo más sano que puede pasar en la formación de un profesional. En 1977 empezó a trabajar con lo que después fue el Forion Ensemble. Se eligió ese nombre porque en realidad, sostiene Lidia “[...] nunca vas a crear algo nuevo. Todo ya está dado desde el origen del mundo. A lo que sí tienes derecho es a dar tu punto de vista.

“El Forion surge de un taller paralelo a las actividades de cada quien. Era un taller de improvisación, de discusión y de composición. Esto fue desarrollándose y haciéndose más completo. Necesitó de otro núcleo de trabajo. El planteamiento era buscar un método de trabajo y de convivencia, que nos retroalimentara a todos. Tratar de buscar una estructura que no fuera la misma que



Golpe de Gracia, de Lidia Romero. El Cuerpo Mutable. (Foto de Jorge Contreras Chacel.)

ya conocíamos todos, sino una diferente que nos permitiera desarrollarnos, tomando en cuenta que no estábamos totalmente formados. Estábamos conscientes que la educación de la danza en México es completamente deficiente y que el enfoque es hacia la cuestión técnica, pero que para nada hay una preocupación por las cuestiones teóricas, por darte un marco de conocimiento más amplio, por ubicarte en una historia de la danza en general, etcétera”. Esto fue de 1977 a 1982 que es cuando se da el paso siguiente: la fundación de El Cuerpo Mutable.

Acerca de la obra coreográfica de Lidia, la primera la hace junto con su hermana Rosa en 1977 y se llamó *Proposición*. Después en 1979 hizo *Tercera persona*. Era un dueto de amor, “pero abstracto”, dice la entrevistada. En broma le digo: lo cual significa que nadie entendió. Y ella en broma también me contesta: “hasta la fecha la gente sigue sin entender nada de lo que pasó”. Ha realizado aproximadamente 12 coreografías.

Volviendo al Forion, Lidia cuenta: “Gracias al esfuerzo y a la claridad de los planteamientos y de las ambiciones que tenía-

mos, logramos algo que muy poca gente ha logrado. Todo eso se revierte en más información, más seguridad. Y como todos los ciclos se cumplen, se cierran y necesariamente tienes que pasar a otra cosa, regresando de una gira muy importante de Oriente, decidimos nuevamente cambiar la estructura de la compañía. Eso se había planteado desde el primer momento, que no íbamos a crear una estructura que se iba a estatizar, a coagular, sino que mientras nos sirviera ese cascarón, ese edificio, lo íbamos a habitar”.

Entonces se quedaron además de Lidia, Eva Zapfe y Herminia Grootemboerg y se fueron Romel Rosas, Jorge Domínguez y Rosa Romero. Mabel Diana después se integró y, como se sabe, Eva murió en un accidente.

Respecto al panorama de la danza contemporánea mexicana, Lidia Romero, puntualiza: “Lo veo en plena efervescencia. Siempre he pensado, que mientras más criterios, más conceptos y más condiciones de trabajo existan va a ser una experiencia más rica para todos. Lo que se me hace absurdo es pensar en que solamente una línea, solamente un estilo, solamente una técnica prevalezca. Después de la formación muy amplia de bailarines mal encauzados, mal educados, porque nada más se limitan al aspecto técnico, la gente explota como puede, hace sus compañías y participa en los concursos. Es lógico, si se abren escuelas y hay planes de estudios, las nuevas generaciones han brotado como una explosión. Siento que es un momento muy importante en la danza, lástima que la situación económica se ponga cada vez más difícil. Es muy interesante lo que va a suceder. De qué manera toda esta nueva generación va poder producir algo que realmente sea muy importante, que tenga que ver con la realidad actual y que pueda en un momento determinado no sólo pedir, sino exigir mejores condiciones de trabajo. Hay una irresponsabilidad de las instituciones educativas, porque es muy contradictorio que formen generaciones sin pensar qué va a pasar cuando sean profesionales”.

Tiempo Libre, 9 al 15 de abril de 1987.

Barro Rojo en el camino

El camino no ha sido fácil de recorrer, ni para el pueblo salvadoreño por su liberación, ni para el grupo independiente Barro Rojo.

El camino, largo, sinuoso, desesperante a veces, en El Salvador, algún día llegará a su fin triunfalmente. *El camino* la obra coreográfica de Arturo Garrido, Premio Nacional de Danza 1982, que habla de esta lucha, hoy cumple cinco años, motivo por el cual se develará una placa en el Teatro de la Danza.

Pero, antes que otra cosa, veamos en qué condiciones surge Barro Rojo. En 1982 Arturo Garrido y Daniela Heredia se van a Chilpancingo, invitados por Rodolfo Reyes, en aquel entonces jefe de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG), para trabajar en un proyecto de escuela de danza, que no se pudo realizar, porque no había las más mínimas condiciones para ello.

Entonces se abocaron a la formación de un grupo de danza contemporánea. Así nació Barro Rojo en situaciones adversas. No tenían un lugar de trabajo. Casi siempre se les veía entrenándose o ensayando en la Alameda Central. Reunieron a varias personas de aquí y de allá, trabajadores sindicalizados de la UAG. Hasta ellos llegó Serafín Aponte, estudiante universitario y bailarín de "folklore".

“Teníamos que sumarnos a la dinámica misma de la Universidad —cuenta Daniela Heredia— cuando se daba la lucha por el subsidio. Íbamos a manifestaciones. Cada vez más las necesidades de la Universidad eran mayores y nosotros nos íbamos frenando en el trabajo. A veces no podíamos hacer clases, porque teníamos que inventar una comparsa para la manifestación. En otras ocasiones, no ensayábamos, porque era necesario marchar hasta Acapulco. Obviamente, entendíamos muy bien la lucha. Sabíamos que sin eso no podíamos tener el apoyo que necesitábamos”.

El camino se montó en la Alameda. Esa fue la primera coreografía del grupo. Como la UAG no tenía posibilidades de difusión, sostiene Heredia, “consideramos que era importante participar en el Premio. Era como decir: ‘existimos, aquí estamos’. Llegamos con muchas dificultades, porque la Universidad nos negó la salida de Chilpancingo, porque ellos consideraban que para poder impulsar una actividad dentro de Guerrero no se debía salir nunca. En cambio, nosotros manejábamos una posición totalmente diferente: para poder hacer un trabajo allá, había que estar vinculado a lo que se hacía a nivel nacional y así poder fortalecerlo dentro de la entidad”.

La coreografía en torno a lo que se vivía en Centroamérica, según Serafín Aponte, “significaba un apoyo por un lado y por otro, por la misma posición de la Universidad y la que trataba de asumir el grupo, era una necesidad de montar una obra que hablara de esa problemática específicamente. Este primer montaje, viene a definir la línea que actualmente tiene Barro Rojo”.

El grupo se componía de cinco personas. El financiamiento se hizo con parte de los sueldos de Arturo y Daniela. Era la primera ocasión que se presentaban en un teatro. Era verdaderamente algo heroico para ellos. Las luces los encandilaban. No sabían dónde estaba el frente. Sin embargo, pudo más el deseo de estar allí y la convicción en lo que bailaban. La sorpresa inicial fue la noticia de que habían resultado finalistas y la segunda cuando se enteraron de que habían ganado el Premio.



Laura Rocha en *El Camino*, de Arturo Garrido. Barro Rojo. (Foto de Jorge Izquierdo.)

Este hecho en Guerrero no les sirvió. Su actividad dancística siguió en las mismas condiciones. No se les dio ningún tipo de apoyo. Para los de la Universidad, dice Heredia, "éramos un grupillo que habían visto en un parque, que dábamos funciones en todas partes y que estábamos en las marchas. Pero no podían darse cuenta del nivel que teníamos, porque desconocían lo cultural en términos nacionales. Rodolfo no. Era otra cosa. Pero él, que manejaba información no la pasaba". En 1984 el grupo decide trasladar su sede a la ciudad de México y continuar de una manera independiente.

El camino coreográficamente hablando, junto con otras creaciones de Arturo Garrido, como por ejemplo ...*Y amanecerá* y *Astra*, mantiene una estructura muy bien lograda. Además cabe destacar la utilización que el coreautor hace de los bailarines solistas expresando masas, el manejo del espacio, los diseños corporales, y más que nada, tal vez, la conducción de la energía, que da como resultado el logro de un trabajo con bastante fuerza.

Tiempo Libre, 30 al 6 de abril y mayo de 1987.

Ala Vuelta: la noche que cayó la bomba

El jueves de la semana pasada, antes de las ocho de la mañana tocaron a mi puerta. Me pregunté quien podría ser. Pensé que a lo mejor el plomero o Makarenko. Al asomarme por la ventana vi de cuerpo entero a Graciela Cervantes, directora de Ala Vuelta. Abrí y la invité a pasar todavía medio dormido. Le ofrecí un noescafé. Ella, que no tiene barreras, entró a la cocina y tomó un melón y me propuso que nos lo comiéramos. Le respondí afirmativamente. Mientras ella preparó todo lo necesario para comernos la fruta, aproveché para sacar la grabadora. Entre sorbos de café e ires y venires se inició la entrevista.

“Ala Vuelta surge, dijo Graciela, hace cuatro o cinco años, a partir de un trabajo de la coreógrafa Irene Martínez, con una obra llamada *Se trata simplemente de bailar*. Ella es una bailarina mexicana que conocí en Alemania. Llegando a México nos aglutina, manda llamar a Alita, Yosune, Citlali y yo busqué a Rocío Becerril. Ella montó el espectáculo para el DDF. Estuvimos en un vagón del arte. Después se regresa a Alemania a estudiar circo y yo me quedo aquí trabajando sola en la calle y haciendo cositas aquí y allá.

”En realidad, afirmó Graciela mientras se arremangaba el suéter, la compañía se junta a partir de la explosión de San Juan Ixhuatepec, porque sucede eso terrible y uno como trabajador del arte, dice qué puedo hacer para de alguna manera apoyar a

la gente que está allá. Recordé mucho el trabajo expresionista que vi en Alemania. Empecé a leer... Bueno, aquí decían, la Patricia Cardona, decía: (y Graciela cambia la voz imitando a un vendedor ambulante o algo parecido.) Lo que estos muchachos hacen es neoexpresionismo. Entonces dije: si eso es lo que hacemos voy a ver qué es eso. (Las tres últimas palabras las pronunció casi gritando). Empecé a leer a todos estos, al Piscator, al Töller y al Kaiser y resulta que hablan de catástrofes urbanas y en un tono también como muy esperanzador. Sí, pero el hombre nuevo y la fregada. Y como tenía esa idea de hacer espectáculos que tuvieran un final alentador, comencé a trabajar unas ideas que hablaran de lo que sucedió. Volví a llamar a la gente.

"Después del montaje fue cuando nos planteamos la cuestión de decir: hagamos un grupo, aunque al principio pensamos hacer un espectáculo y juntar gente. No enclaustrarnos en eso. Pero veíamos que en México se ha acostumbrado en la danza la compañía.

"Digo danza, recalco la entrevistada, porque era para donde nos estábamos moviendo, aunque quién sabe si lo que hacemos es danza. Yo no sé. Creo que tampoco me interesa definirlo. Me interesa definirlo en el foro, pero a nivel verbal no. Una gente dice que es una cosa, otros que es otra. Que se peleen entre ellos... Después de hacer presentaciones de calle, sentimos la necesidad de aglutinarnos en una compañía para poder tener un poco más de proyección y fue cuando le entramos a *Ala Vuelta*.

"Lo interesante fue que en un principio tuvimos en el grupo gente de teatro, que empezó a hacer danza, justo en ese momento, y que se metió durísimo al entrenamiento dancístico. Había gente que había tomado clásico y gente que yo formé. Sácatelas, nos juntamos... Yo como bailarina había empezado relativamente tarde, a los veinticuatro años. Ahorita tengo treinta y tres. Empecé en teatro hace quince años cuando llegué a México. De Tavira acababa de montar *Sodoma y Gomorra*. Me gustó mucho, ¿no la viste? (Respondo que no.) Yo la vi como diez veces. Fue mi primera obra de teatro que vi. Era un trabajo con mucha expresión

corporal y tenía música además de ser teatro. Los actores hacían voces y ruidos y ese tipo de cosas. Pensé: esto se parece a lo que creo que quisiera hacer. Me metí en un seminario con De Tavira... Llegó la oportunidad de ir a Alemania, a Munich y dije aquí me lanzo a la danza... Siempre cantaba y bailaba de chiquita en las fiestas de familia. Súbete arriba de la mesa y ponte a cantar. *Cielito lindo* era la que siempre cantaba desde los ocho años. Y yo feliz. En Alemania retomé toda la cuestión del canto, porque en el grupo había músicos, pintores, un cineasta, gente de teatro y bailarinas Irene y yo. Hacíamos de todo. Ritos con las obras de un escultor y una ceramista en la Academia de Arte. Hacíamos fiestas, estilo "japenins". Nos salíamos a la calle. Hacíamos coaliciones. Yo me voy a cantar contigo y aquélla se va a bailar con aquél. Aprendí a tocar el cuatro. La guitarra ya la tocaba. Yo decía quiero hacer de todo ¿no?"

Ala Vuelta, pasando a otra cosa, en la temporada Estrenos 87 repone *La noche que cayó la bomba*, con la construcción de la frase teatral de Graciela Cervantes y el vocabulario, las palabras, de la búsqueda meticulosa y muy personal de Yosune, Rosario, Mende, Rocío, Citlali, Raymundo y Graciela. Un espectáculo donde se conjuga la danza, el teatro, el canto y la música.

La obra, dividida en dos partes, incluye música, que va desde composiciones contemporáneas mexicanas escritas especialmente para ella, hasta la voz inconfundible de Sonia López y la Sonora Santanera.

En el primer acto, aparece una mujer cantando: "Oiga de mí, dígame usted señorita, qué es eso de la bomba, que en mi pueblo nunca se ha visto cosa así, explíqueme que a mí me suena como un globo de plástico..." Entra una niña, también cantando: "sí, no, sí, no, que la bomba ya cayó... La bomba está cayendo es una danza de destrucción. No siempre fue así. Hubo un tiempo en que las sirenas se quitaban su cola y la ponían a secar al sol. Los hombres eran lo mismo lagartos que changos. Las sirenitas bailan felices, pero de pronto las invaden los soldados. Viene la guerra de los sí sí contra los no nos. Es la lucha por el poder, desde luego. Termina la guerra."

En el segundo acto, se habla de que la bomba nos está cayendo adentro, porque afirmó Graciela, “nos está llevando la ‘fregada’ con los afectos, con la vida cotidiana, con la calidad de la vida, con las cosas que comemos, con el transporte, con la crisis económica...” En efecto cayó la bomba en los cuerpos y en el clímax los deja ciegos. Ya no se conocen a sí mismos. Pero siempre hay un rayo de sol. La esperanza es lo último que muere, aunque suene cursi. Los cuerpos salen de sus agujeros, exploran el espacio, porque les da la gana, “porque así lo decidimos en *Ala Vuelta*”, sentenció Graciela, porque el baile cuenta con la posibilidad de dar saltos y marometas, porque se puede brincar a otro lado, a la carcajada por ejemplo. Los cuerpos vuelan, las danzadoras se quitan la blusa, se empapan la espalda de aire y de agua. Llega un pez y se montan en él diciendo: “Barquito, barquero, bríncate, bríncate, bríncate con los pies, escápate en un pez”. El final esperanzador, del que habla Graciela Cervantes. El decir estamos “jodidos”, pero hay algo rescatable... La tragedia y lo cómico se unen. Se hermanan el gusto por la fiesta pueblerina y el expresionismo, lo solemne y lo trágico.

Tiempo libre, 30 de mayo y 7 de agosto de 1961

U,X. Onodanza: cubetazo de agua

Parece ser que todo lo que no encaja dentro de los cánones establecidos de la danza contemporánea, molesta y escandaliza a algunos “críticos” y los hace sacar a la luz sus conceptos anacrónicos.

Esto viene a cuento, porque a raíz de la presentación de U, X. Onodanza dentro del Festival de Danza Contemporánea en San Luis Potosí, Luis Bruno Ruiz escribió en *Excélsior*: “Creemos que la danza en México tiene graves grados de decadencia que es necesario señalar. Por ejemplo [...] U, X. Onodanza (se presentó con una obra que nos dejó perplejos [...]). La danza o mejor ‘el juego’ de intérpretes que se basan en la sucia decadencia de cierta juventud, después de hacer ‘droles’ (*Sic.*) vulgares, chistes sin razón de ser, un gandul se acercó al proscenio con una cubeta llena de agua y salvajemente la lanzó al público. Esto no fue en un campo abierto, sino en el respetable Teatro de la Paz, catedral del arte del lugar. ¿Complejos reprimidos? ¿O sencillamente deseo de publicidad?... Y lo peor del caso, la gente mojada, rebajada, no protestó. ¿Qué le pasa a Raúl Parrao?”

A Raúl Parrao, un coreógrafo maldito, metido todos los días en la experimentación, no le pasa nada del otro mundo. A ciertos “críticos” se les rompen sus anquilosados esquemas cuando algunos grupos como U,X. Onodanza, se mantienen abiertos a

cualquier posibilidad temática, dentro de la vía experimental y que incluyen todo imaginable, como voz, teatro, pantomima y juegos con el público. ¿Esto no es danza? Quien se atreva a decirlo, ¿en qué fundamenta sus afirmaciones?

U,X. Onodanza de acuerdo a las palabras de Raúl Parrao:

“Pretende ser definido como algo más que danza, pues hay otras disciplinas y formas de expresión que trabajamos e introducimos como partes esenciales de nuestro programa —nos dice Parrao: teatro, farsa, comedia, comicidad, psico-danza, danza-teatro, pantomima, ¿karate?, etcétera. Todo es visto por nosotros como algo importante y determinante de la expresión de una época, de un siglo que está por terminar, de un momento crítico universal.

“U,X... —continuó Parrao—, intenta transmitir el *shock* moderno del mundo, no por mostrar agresión, desintegración familiar o de la pareja o locura como simples fenómenos, sino hablando de la sutil transformación que nosotros como cualquier otra persona hemos padecido ante ellos. En algunos trabajos hemos tratado de romper con la formalidad que existe entre bailarines y público o lo que es lo mismo foro y butacas, procurando interactuar con el espectador, haciéndolo parte de la trama o introduciéndolo al escenario”.

Que nadie se asuste. Las catedrales del arte en México a veces tienen goteras y con las lluvias se inundan. Parrao, luego declaró:

“Creemos que ha pasado el tiempo de ver danza simplemente, pues el arte mismo ha llegado a unificar las diversas manifestaciones artísticas, aunque por supuesto nuestro elemento básico es el cuerpo. Damos importante cuidado a las rutinas que nos sirven para las rondas callejeras.

“U,X... busca de manera esencial el contacto directo con la gente. Esto por medio de las funciones en la calle. En ellas observamos las reacciones del espectador y medimos el grado de participación que puede tener. Así, al llegar a los teatros, sabemos hasta qué punto o bajo qué circunstancias podemos hacer a nuestro auditorio partícipe de la energía que manejamos durante

las presentaciones. U,X... se ha presentado ante distintos tipos de públicos, desde el callejero, pasando por el de escuelas primarias y secundarias, preparatorianos, universitarios, militares, trabajadores, hasta intelectuales”.

Tiempo Libre, 13 al 19 de agosto de 1987.

Olga Escalona

Nací el 16 de septiembre de 1916 en Xalapa, Veracruz, a las cuatro de la tarde. A los tres meses mi familia se trasladó a Tampico, porque mi papá trabajaba allá. En 1927 llegamos a la ciudad de México. Como siempre he sido chaparrita, por eso me han creído más chica.

En 1930 entré a tercer grado en la Escuela Benito Juárez. Allí conocí a Hipólito Zybin. Me acuerdo muy bien, que fue a buscar a unas muchachas, para formar un grupo de baile. Él quería, aparte de ser famoso, fundar una escuela de danza en México. Él nos puso *Voces de primavera* y *Danubio azul*. En noviembre nos llevó a hablar con el ministro de Educación, quien por cierto nos citó a las diez de la noche y nos recibió como a las once.

En 1931 se empezó a anunciar la escuela de danza. Tomábamos clases en la parte baja de la Secretaría de Educación Pública, en un salón donde había escritorios y todo, entrando por la calle de González Obregón. Después en 1932 se inauguró la escuela, ya con espejos, barras, etc. Era una escuela elegantísima en la misma Secretaría. Entró como director Carlos Mérida y como subdirectora Nellie Campobello. Zybin sólo se quedó como maestro. A él le debemos la escuela. Por cierto que sintió una gran tristeza, porque no lo nombraron director.

El grupo que ya había tomado clases dos años con Zybin, aunque era nuevo en la escuela formaba el segundo grado. Había uno de principiantes el cual era llamado de párvulos.

Nellie, además de ser subdirectora, daba clases de bailes mexicanos. Su hermana Gloria se encargaba de ritmos mexicanos. (Ellas dos estaban estudiando con Zybin en su academia particular, donde había clases diarias a las tres de la tarde. Yo también asistía.) Rafael Díaz daba baile español. Estuvo seis meses y dejó a Carmen Delgado. Dora Duby impartía danza moderna y Francisco Domínguez era el acompañante de tambor con Gloria.

La clase de ritmos mexicanos se llamaba así por el acompañamiento del tambor, pero de baile mexicano no tenía nada.

Recuerdo que en bailes mexicanos, para un examen, Gloria me hizo aprender tres bailes: *La Zandunga*, *La Cucaracha* y otro que no recuerdo ahora. Nos examinaban grandes personalidades como Chávez y Revueltas. No sé donde aprendía Gloria dichos bailes, podía haber sido en algún estado del país o con un maestro. También llamaba a colaborar, por ejemplo, a grupos de Concheros, a los jefes, de ellos aprendimos.

Después sucedió que a Zybin lo despidieron sólo porque no fue a marchar el 20 de noviembre, día de la Revolución.

En 1934 la escuela se cambió al Palacio de Bellas Artes. Yo nada más comencé, ya no seguí. Por ahí tengo una carta de los profesores. Lástima que nada más conservo la de Zybin, donde al retirarse le escribió al jefe de Bellas Artes. Le decía que yo estaba capacitada para quedarme como maestra con sus grupos, porque él creía que era muy bonito que se viera que de la misma escuela salíamos profesoras capacitadas. Nellie dijo que tenía que haber un concurso. Entre las que concursamos estuvimos Estrella Morales, dos que no recuerdo su nombre y yo. Desde luego que ya estaba decidido que Estrella sería la seleccionada. Seguí estudiando con Zybin. En 1942 conocía a Nelsy Dambé y estudié con ella.

Siempre quise trabajar en el teatro, pero mis padres no lo aceptaban. En 1937 participé en *Rayando el sol* un espectáculo de

Roberto Soto en el Palacio de Bellas Artes. Lo primero que bailé fue el *Baile de los chicleros*, que era algo muy sencillo, como con pasos de jaranas. Esto lo hice durante quince días y ni siquiera mi nombre salió, porque ya estaban hechos los programas. Después Jacobo Dalevuelta, cuyo verdadero nombre era Fernando Ramírez de Aguilar, me escribió un cuadro sobre Oaxaca, con Isabela Corona recitando y yo bailando en puntas.

Al mes aproximadamente éramos cinco primeras bailarinas y la primerísima bailarina Eva Beltri. Pasaron dos meses y ésta última se peleó no sé con quien y ya no quiso seguir. El maestro Federico Ruiz me llamó a mí para sustituirla. Yo dudaba mucho, porque tenía que bailar sin ensayar y además no tenía el traje. La presentación era al día siguiente. El baile se llamaba *Las grutas de Cacahuamilpa*. En la noche la costurera me tomó medidas y al otro día me llevó el traje.

Bailé sin ensayar. Era una especie de ritual, donde el dios del Sol bajaba por la princesa y se la llevaba. Utilizaba máscara, arco, flecha e incienso. Le introduje muchos cambios. Es que había una parte que no me gustaba. Fue muy satisfactorio para mí, porque Eva Beltri sólo duró dos semanas con ese cuadro y yo estuve todo el año. Ella misma fue a felicitar me el día del debut. También interpretaba el *Baile maya*, la *Jarana yucateca* y el *Jarabe tapatío* en puntas. En aquella época el cuerpo de baile se llamaba segundas tiples, porque no eran muchachas que hubieran estudiado baile, sino de revista que las llevaron a bailar allá.

Así es que tuve la satisfacción de que los cuadros que me pusieron a mí no los quitaran, porque se acostumbraba cambiar cada quince días. El coreógrafo era Rafael Díaz. Después de Bellas Artes fuimos a Puebla, otra vez a Bellas Artes, luego a Morelia, Guadalajara y Veracruz. Tuvimos también una función especial con el cuadro de Puebla y el *Jarabe tapatío* en el Teatro Alameda en un festival para recabar fondos.

Después el señor Soto puso *México a través de los siglos*, pero yo no bailé. En 1942 interpreté un cuadro clásico con música de Chopin, durante veintidós días y luego la *Rapsodia húngara, número*

dos de Litz donde la estrella era Conchita Martínez, cantante española. Esto fue en el *Follies Bérgeres*.

El motivo por el cual dejé de bailar, fue porque mi padre sufrió una parálisis por un disgusto. Me retiré del baile e incluso dejé de entrenarme temporalmente.

Ahora bien, nunca he dejado de dar clases, desde que inauguré mi estudio en 1934. Arreglaba mi tiempo, con los ensayos, con las funciones y como siempre ensayábamos alrededor de las once, terminábamos como a las dos de la tarde, me iba rápido a dar las clases. A las cinco salía porque a las seis teníamos que estar, puesto que la función principiaba a las siete.

Cuando tomaba clases con Nelsy Dambré estuve también con Sergio Unger. Estudié igualmente con Dimitri Romanoff que venía en julio y agosto. Estuve años enteros con Óscar Tarriba estudiando español. Aprendí jazz con Marko San Román. El *rock and roll* lo estudié con los hermanos Morton.

Nelsy Dambré tenía su estudio en el edificio Ana Mier. De allí pasó a las calles de Campeche, compró la casa y la arregló. Ahí me quedé a cargo de la escuela, cuando ella se fue a Francia. Me quedé de junio a diciembre.

Estando en San Juan de Letrán Nelsy conoció a Carmen Burgunder que tenía su estudio en las calles de Puebla. Carmen había solicitado una maestra de baile, por medio de los periódicos. Se presentó Nelsy y le dieron dos grupos de clásico. Cuando dieron funciones en el Palacio de Bellas Artes, apenas comenzaban con esos grupos. Por eso presté a mis alumnas. Ya antes había enviado a Laura Urdapilleta con Nelsy.

Yo daba dos festivales al año. Uno en julio y otro en diciembre. El primero fue en el Teatro Hidalgo de las calles de Regina. Después el mismo jefe de Bellas Artes me ofreció el Palacio, explicándome que el Hidalgo estaba muy ocupado con los exámenes de la Escuela de Danza. Y como me gustó mucho ya no salí de ahí. Durante veintisiete años di allí mis festivales. Posteriormente los di en el Teatro Hidalgo de la avenida del mismo nombre y en el Teatro del Bosque.

Sí, yo era muy trabajadora. La danza fue mi vida. Me dediqué y entregué completamente. ¡Me gustó mucho!

Me muevo aún con agilidad, pero ya no practico. Desde que murió mi mamá en 1954 dejé de tomar clases. Cuando trabajo, pues sigo dando clases, con mis alumnas hago pasos, por eso no soy torpe.

¿De qué doy clases? A mis setenta años sólo doy clásico, porque ya estoy cansada. Anteriormente daba también tap, bailes mexicanos, baile español, incluso baile oriental, cha cha cha, *rock and roll* y los ritmos de moda.

Ah... otra cosa, como tengo tres sobrinas que les dio polio, me dediqué a rehabilitarlas con la técnica clásica. A los tres años conseguí que una de ellas caminara sin aparatos. Luego me trajeron varias alumnas con este mal. Lograron mucho... Tengo muchas satisfacciones en mi trabajo actual.

Cuadernos del CID-Danza, número 16, 1987.

Neri Fernández: bailarina y coreógrafa cubana

Se encuentra en México la bailarina y coreógrafa de Danza Nacional de Cuba, Neri Fernández, quien ha venido impartiendo cursos sobre técnica contemporánea cubana, ha montado algunas coreografías para varias compañías y ha bailado con el grupo Barro Rojo.

En una entrevista dijo:

“¿Cómo descubro mi vocación por la danza?... Te diré que hay imágenes infantiles que los padres nunca suponen que vayan a tener trascendencia en la vida de los hijos. Para mí hay una imagen, que es la primera que tengo de la danza y es una muñequita de porcelana con figura de bailarina, que me regaló mi papá. Recuerdo que un día se me cayó y se me hizo trizas. Mi papá me dijo: ‘no importa, te voy a traer otra de La Habana’, porque nosotros vivíamos en un pueblecito: Caraballo. Esta imagen a mí no se me ha olvidado y no podría decir que tiene que ver algo con la vocación.

”Pero sí sé que mi papá a pesar de ser un hombre muy sencillo, de extracción campesina, se interesaba mucho por las cosas que él estimaba que eran la cultura: la música clásica, el ballet y la ópera. Él siempre trató de inculcarme estas cosas”.

La familia se fue a vivir a La Habana, cuenta Neri que ahí:

“Mi papá decidió que tomara clases de ballet, porque era muy bonito para una niña tomar clases de ballet. Pero ahí viene

ya la segunda voluntad fuerte dentro de la familia que decide que yo sea bailarina o artista. Y es mi madre. Ella tenía una oculta vocación hacia el arte. Vocación que no pudo desarrollar por venir de un medio demasiado humilde. Ella sí era de la ciudad y cuando se casa con mi padre pasa a vivir en un pueblo. Pero de la ciudad traía todos esos sueños e ilusiones de las muchachas de llegar a ser algún día una actriz de cine o una cantante, que dentro del círculo de la ama de casa del campo se apaga. Cuando nos vamos a vivir a La Habana ve la posibilidad de que su hija tome clases de arte y decide que yo llegue a ser una artista por encima de la voluntad de mi papá, porque él veía en el arte un deleite, una forma de inculcarle determinadas maneras a la niña, pero no una profesión. Y ahí vino un choque entre mi mamá y mi papá... Así es como determino dentro de mi vida ser una bailarina, a través de ese sentido de la estética de mi papá y de esa decisión de mi madre”.

Después Neri narra cómo comenzó sus primeras clases con un maestro particular muy simpático, que en realidad no tenía la preparación debida para enseñar ballet a unas cuantas niñas de su barrio. Eso fue a la edad de nueve años.

Posteriormente por medio de la profesora de piano. Neri descubrió la Academia Pro Arte Musical y ahí inició sus estudios ya con seriedad.

La televisión cubana hizo una convocatoria para formar un cuerpo de baile cuando Neri tenía catorce años:

“Lo que más nos entusiasmó a las dos (a su madre y a ella) era que ahí se daban clases diarias con profesores muy buenos tanto de danza moderna como de ballet. Así fue como mi mamá a escondidas de mi papá empezó a llevarme a las clases de la televisión. Mis profesores y el director, una persona muy importante llamada Luis Trápaga, se interesaron por mí.

”En aquella época la televisión había sido, ¿cómo lo podré decir?, no saneada, esa no es la palabra, sino que se había transformado. Se pensó en formar un cuerpo de baile que sólo fuera de la televisión, no con elementos provenientes de los *nightclubs*”.

Dentro de la televisión Neri tuvo experiencias importantes.

“La televisión ayuda mucho a lo que es la captación. Las necesidades con el ballet eran siempre inmediatas y con distintas características: programas dedicados al folklore, a la música clásica, a los aspectos ligeros y a la zarzuela”.

Cuatro años estuvo Neri en la televisión. Ahí bailó con Gustavo Herrera, uno de los coreógrafos hoy en día de Danza Nacional de Cuba. Pero la inquieta artista necesitaba en su carrera “atravesar por otros ámbito, por otras experiencias”. Le urgía hacer cosas más percederas, cosas que la reafirmaran en el sentido de lo que es la danza y le pareció que el campo más propicio era el teatro.

Y así llegó al Teatro Lírico Nacional que era una institución cercana al Ballet Nacional de Cuba.

“Esta etapa para mí también fue muy importante, porque me enfrentó a otro tipo de disciplina... El único inconveniente que existía es que éramos como un apéndice de lo que eran los cantantes y el coro. Casi siempre estábamos en un segundo plano y era un ambiente en el que el bailarín estaba luchando un poco contra la hegemonía del cantante. Eso nos molestaba al cuerpo de baile y por eso creamos un taller coreográfico, que fue lo que nos permitió vernos no como un apéndice de una zarzuela o de una opereta, sino como una entidad con verdadera personalidad dentro de la compañía.

“En ese taller es donde de veras comienzo a sentir lo que es la creación. Y todavía me pregunto por qué mis compañeros me dijeron: ¿Neri a ti te interesaría montar algo?, porque se lo podrían haber dicho a otros bailarines. Hoy yo me pregunto por qué se acercaron a mí si nunca había dicho que me interesaba hacer una coreografía. No sé si ellos estaban enterados de lo que había hecho como coreógrafa en la televisión”.

En el TLN Neri creó *Brevedad para una flauta*,

“[...] un dueto bastante extraño por lo que planteaba, me dijeron. Era aparentemente un pescador con una sirena. La bailarina jamás se mueve por sí sola, porque es como un pez que sacan del agua y no puede moverse si alguien no lo mueve y que

al final es como una venganza de la naturaleza porque ese mismo pez, en medio de ese estado de sueño, asfixia al pescador. A los bailarines les encantaba, porque para ellos era muy contemporáneo en aquellos momentos”.

Al terminar de decir las últimas palabras, Neri ríe y sus ojos brillan con nostalgia.

Asimismo hizo *Muerte, amor y danza*, un ballet muy largo en el cual Neri trabajó con un compositor la parte inicial. Fue su primera experiencia de este tipo.

Respecto al Ballet Nacional de Cuba, Neri manifiesta:

“El caso es que en los primeros años en que me inicio en mi carrera estaba en todas partes como Dios, como decían algunos. Donde quiera que sonara algo, que hubiera una clase de no sé qué o que estuviera el profesor, ahí estaba yo”.

El cuerpo de baile del TLN dejó de funcionar y Neri tomó clases con un profesor muy importante del BNC llamado José Parés que trabaja en ciertos horarios con bailarines que no fueran de ninguna compañía.

Entre el profesor y la bailarina se estableció una afinidad.

“Me estimuló mucho en las clases y manifestó en determinados momentos cosas que a mí me eran muy necesarias para continuar mi vida en la danza. Y tan es así que un buen día me llamaron por teléfono del Ballet Nacional de Cuba y me dijeron que estaba citada para una audición en la compañía. Me presenté, hice la audición y la pasé. Meses después me enteré que este profesor me había recomendado. Allí estuve cuatro o cinco años, porque estuve compartiendo mi trabajo en esta compañía y el Ballet de Camagüey”.

Con-evocación Neri cuenta que en el BNC recibió

“[...] una gran porción de lo que puedo considerar que es mi integridad profesional, porque ahí el rigor, la disciplina, la sabiduría, respecto a lo que se hace con los bailarines es muy profundo. Los profesores que tuve son excelentes. Ahí desde la persona que distribuye las zapatillas, el que limpia el salón, la señora que se dedica a repasar la ropa que se rompe en las

funciones y el que maneja el aparato de sonido, cada cual sabe lo que tiene que hacer y lo hace con la responsabilidad debida”.

En el Ballet de Camagüey Neri vivió lo que “es hacer nacer una compañía con elementos jóvenes y entusiastas”, puesto que cuando ella entró el ballet tenía dos o tres años de trabajo.

“Hubo una época en la cual me enfrenté a lo que pudiéramos decir que era el llegar a una etapa en que uno dice: ‘bueno, qué quiero de mi carrera a dónde he llegado, a dónde voy...’ Descubrí a una persona muy interesante: el teatrista soviético Alexander Borisnikov Shatrin. Asistí a unas de sus conferencias, y este señor me dijo cosas muy importantes de lo que es la creación artística, del artista y su ámbito”.

Aprovechó Neri un tiempo libre que tuvo por cuestiones de salud para dedicarse a la búsqueda y al descubrimiento de elementos que prácticamente enriquecieron su carrera, incluso en el aspecto humano. Aprendió a valorar su trabajo

“[...] no ya como un culto a lo físico, sino también como algo de la mente del hombre, del espíritu. Me dediqué a investigar sobre la danza moderna, no sólo a través de los libros en el ámbito universal, sino por medio de otras fuentes acerca de cómo fueron las raíces de la danza moderna en Cuba, quiénes eran esas personas con las que yo había estudiado, qué representaba cada uno de ellos y me di cuenta de que representaban mucho dentro de la cultura danzaria del país”.

En una ocasión Neri decidió que no iba a bailar más.

“Pero hay una cosa, el que ha bailado no puede dejar esto así fácilmente. Siempre hay un bichito que te está estimulando. Aunque yo comencé en Danza Nacional de Cuba dentro de lo que eran las relaciones públicas, propaganda de la compañía, y me dediqué a enseñar, alguien me vio y me dijo “tú tienes que seguir bailando”. Y así fue. A los seis meses me incorporé a la compañía como bailarina y con tan buenos resultados que en 1981 ya había alcanzado la categoría de primera bailarina.

“Volví a componer con más madurez, con mayor precisión y con conciencia de lo que estaba haciendo. Por eso hice *Amanda*, lo primero que hago para Danza Nacional de Cuba, que es como

tesis de grado de todo mi periodo anterior como artista, porque ahí resumí todos los conceptos de teatro, de lo que es la danza contemporánea como expresión, de lo que es la honestidad del artista al presentar una idea sin elementos superfluos”.

Neri en su creación coreográfica ha abordado una temática diversa, pero siempre está presente la relación del ser humano con lo que lo rodea y consigo mismo. “Siempre parto de la interioridad, del sentimiento de la persona o del personaje, tratando de darle forma lo más universal posible”.

También en algunas de sus obras está presente la parte tradicional de la cultura cubana, como por ejemplo la vieja trova. Se trata de *Cubanísima I y II*. En este tipo de música “se encuentran encerrados sentimientos muy universales del hombre, fuera de todo contexto de lugar e incluso de tiempo, como el amor, el sentimiento hacia la patria, la soledad o la incompreensión”.

A la pregunta: ¿A qué se debe tu presencia en México?, responde:

“A que me casé con un mexicano. En México he trabajado muchísimo, primero di clases en Ballet Independiente. De pronto sentí necesidad de coreografiar y fue cuando escribí el guión *Rupturas*, se lo presenté a [Raúl] Flores Canelo, le gustó y dio permiso para que empezara el montaje. La primera *Ruptura* la comencé con Jaime Hinojosa y se estrenó en el mes de abril.

“A Miniaturas Coreográficas les monté *Amor de La Habana*... Más tarde se presenta la oportunidad de trabajar para el grupo Contempodanza, para el que hice *Muerte de Ofelia*.

“Esas han sido mis experiencias como coreógrafa, creo que estoy en una etapa de transición, porque yo no puedo hacer lo mismo en un ámbito que en otro y menos dejar de contar con las experiencias que vivo, creo que mi estancia en México va a definir muchos aspectos como coreógrafa, creo que me ayuda a ser más abierta. Eso es muy importante porque uno no deja de crecer”.

Arturo Garrido, director artístico de Barro Rojo (Premio Nacional de Danza 1982 de la UAM y Premio Nacional de Coreografía del INBA 1987) montó la coreografía de Neri *Tiene*

Becho un violín sonando, y bailó en *El camino* en el Teatro de la Danza en el quinto aniversario de esta coreografía. “Esta oportunidad de bailar para mí ha sido como un regalo”, dice Neri.

“Como profesora, también he tenido muy buenas experiencias. Por el trabajo de asimilación de mis alumnos me he dado cuenta de que también tengo vocación hacia la pedagogía. Cuando uno ve el resultado de sus alumnos puede ver también los resultados de su trabajo. Eso me ayuda a valorar los conocimientos que adquirí durante doce años en Danza Nacional de Cuba”.

Boletín CID-Danza, número 15, octubre-diciembre de 1987.

Adalberto Martínez “Resortes”

Desde un teléfono público hablo con Adalberto Martínez “Resortes” para solicitarle una entrevista. Me dice: “Soy actor cómico que le gusta bailar. No me considero bailarín. Nunca he tenido escuela. Tengo 56 años de carrera artística. Voy a cumplir 71 años de edad”... Después de platicar un rato acepta. La cita es el primer martes 13 de este año a las 5:30 p.m. en Durango’s que está en Sullivan y Altamirano.

El día convenido llego media hora antes y me siento en una banca del parque frente al café para verlo llegar. Transcurre el tiempo con pachorra... De pronto dos minutos con anticipación de lo convenido en un galaxie 500 amarillo llega. ¿Será él? ¡Claro! ¡Es inconfundible!... Se baja del automóvil y se dirige a un edificio cercano. ¿Qué hago? ¿Lo sigo? Decido atravesar la calle y me paro a la entrada del café a esperar. A los pocos minutos aparece. ¡Es él! No sé cómo lo pude dudar anteriormente. Lo saludo y le digo quien soy. Cortésmente me dice: “Pásele y espéreme un poquito, mientras voy a buscar a la señora que vende billetes de la lotería. Yo nada más juego en enero”.

Entro. Me siento en una mesa del fondo. Llega. Saluda a los actores que están ahí. Un besito por aquí. Un apretón de manos por allá. Luego se encamina hacia donde estoy. Se sienta. Saco la grabadora. Empezamos la entrevista.

¿Cómo se inicia la carrera artística del popularísimo Resortes? El artista entusiasmado cuenta: "Mi abuelito fue titiritero. Tenía carpa desde el siglo pasado. A mi hermano Carlos y a mí nos enseñó a mover títeres. Dábamos función en la vecindad. Yo nací el 25 de enero de 1916 en el callejón del Estanquillo número diez en el barrio de Tepito. A la edad de diez años me gustaba mucho el baile. Me hacían rueda para bailar charleston. La primera vez que pisé un escenario fue en el Teatro Hidalgo en las calles de Regina. Recibí ahí la primera ovación de mi vida. Tenía quince años y me gustaba mucho meterme al salón de baile. Llegando tarde a la casa mi mamá ya no nos abría. Era muy enérgica. Mi papá también. Tenía tres días de no llegar a la casa. Yo vendía paletas y dulces en ese teatro. Nos hablaron a los paleteros que si queríamos tomar parte de comparsa en la obra *Tierra y libertad* sobre Emiliano Zapata. Les dije que sí, cómo no. Entonces me asomo para ver cómo estaba de público y ahí estaba mi mamá y mis hermanos. Dije ¡uyyy me vaaan a conocer! ¡Ayyy me van a veer! Me metí al camerino y me caracterizé. Me puse unos bigotes de revolucionario. Empezó la obra. Ya nos dieron los trajes de agrarista, sombreros de petate y unos costales. Salió el primer agrarista, el segundo, el tercero y yo. Nomás di el primer paso al escenario y se suelta una ovación. El traspunte me dice: 'Has mutis. Mutis'. Al hacer el mutis, me dice: 'Quién jijos de la tal por cual, te dijo que te pusieras esos bigotes, ya te confundieron con Zapata, c... En el siguiente cuadro te los quitas'. Pues ya me los quité. Ya me conoció mi mamá. Dijo mira donde está este vago. Ya me esperaron. Ya llevaba uno cincuenta que fue el primer sueldo que cobré. Uno cincuenta.

"Después en los salones de baile comencé a bailar *fox*, *blues* y *tap*. Fui afecto a bailar *tap* sin escuela. Un muchacho que había ido a la escuela me dijo: '¿Dónde aprendiste esos pasos?' Le digo no mano, son de mi invención. Hicimos unas rutinas. Debutamos en las Carpas de Procopio. Como yo siempre he sido espontáneo nos anunciaron como Los espontáneos. Así duramos mucho tiempo. Después nos separamos y me quedé solo. Me

volví actor cómico de la carpa. Y como en esas carpas se hacía drama, comedia y zarzuela, pues fue mi escuela. Llegaban rumberas y el público me pedía que saliera a bailar con ellas. Y ahí salía yo y a menearle”.

Sobre el nombre de Resortes, cuenta el entrevistado: “Mi hermano me lo puso. Cuando me quedé solo fui el Flaco espontáneo, pero le decía a mi hermano flacos hay muchos. Entonces dice mi hermano ponte ‘Resortes’. Le dije no, tú me lo pusiste de coraje. Porque a mi hermano y a mí nos gustó el box. Yo brincaba mucho para caminar. Él me decía camina como la gente, parece que tienes resortes en las patas. Me lo decía de insulto. No quería ponerme Resortes, pero él me insistía. Ya te vi trabajar. Como que te estiras y como que te encojes. Sí te queda. Entonces ya me lo puse con los apellidos: Resortes Resortín de la Resorterera para servirle donde quiera. Claro no solamente fue lo del nombre, sino también el trabajo”

¿Qué opinaban los padres del artista sobre su trabajo? —Resortes platica: “Mi papá no quería que me dedicara a esta carrera, porque decía que estaba llena de borrachines. Mi papá nunca tomó una copa. Eso sí, tuvo otro vicio: hacer hijos. Diez y ocho. Vivimos doce. A mi mamá le hizo siete y luego al segundo frente once. Diez y ocho. Vivimos doce. Seis del lado de mi mamá y seis de la otra señora. Todos nos queremos. Siempre respetamos mucho a mi papá, porque fue muy trabajador. Era tranviario. Fue jefe de servicios de la compañía de tranvías. Un señor más alto que yo. Fuerte. Murió a los 87 años hace diez años. Ahorita tuviera 97.

“Mi mamá también le temía mucho al trago, porque antiguamente era barato. Había vinaterías en donde por veinte centavos le vendían a uno. Mi mamá tenía mucha razón. Muchos de mis amigos salieron mucho muy borrachos. Ya se murieron. Si yo sigo ese camino pos no más no. Un día dibujé un Sagrado Corazón de Jesús porque me gusta la pintura. Estuve en la Academia de San Carlos. A ese Sagrado Corazón de Jesús le pedí que me retirara de las malas amistades. Le dije a mi mamá

si gano dinero te hago una casa. Vivíamos en vecindad. No una, le hice dos”.

Acercas de cómo llega Resortes al cine, declara el conocidísimo artista: “Dilaté quince años para llegar al cine. De las Carpas de Procopio pasé a los teatros. En 1946 estando en el Teatro Lírico hice mi primera película. En noviembre de 1945, me llamaron para hacerla. Me llamaron hace 42 años para hacer *Voces de primavera*. Fue mi padrino Domingo Soler. Era una comedia y bailaba también. El cine es diferente. Se ve uno moverse. Se oye uno hablar. El crítico más duro es uno mismo. Me comencé a corregir ciertas cosas que no me gustaban. De ahí para acá he hecho 91 películas, siendo de las últimas *El caifán del barrio* y *Reto a la vida*”.

Ya en el terreno del cine, le pregunto a Resortes acerca de la película con la que se siente más satisfecho. Luego, luego responde: “¿Satisfecho?... No. Satisfecho todavía no”. Insisto, como terco que soy: Bueno, ¿la que más le agrada?, ¿la que más le guste? Contesta rápidamente: “Todas. En todas me pagaron. En todas he quedado a disgusto, porque uno como actor que le dan un escript, uno se figura la película a su modo y ya. Cuando se realiza está encima del director. Nooo estaba mejor lo que había pensado hacer. En el cine uno es un muñeco. Haste para allá, vente pá cá. Y se repite. Y se hacen tres, cuatro, cinco tomas de la misma escena. Cuando uno las ve dice a mí me gusta más la primera. El director dice a mí me gusta más la tercera. Y es lo que le gusta al director. Ahí no manda uno. En el teatro sí, porque yo dirijo todo lo que hago con mis actores”.

Los premios que ha recibido Adalberto Martínez, son por *Los albañiles* en 1977. Ganó El Heraldo de México, la Diosa de Plata y el de los críticos de Nueva York. “Esa película —cuenta Resortes— no la quería hacer, porque tenía que decir dos tres groserías. Nooo, no la hago. Pero Carmen Salinas me dijo: ‘sí, hazla. Ya se vale!’. Y la hice. Yo decía: no quería hacerla, por no decir groserías y hasta me dan un premio. Dije entre mí: si he sabido, desde la primera vez les miento la ... Es una cosa rara que a los cómicos nos den premios. Medio nos ignoran. Nos dan

una presea por nuestra labor artística y ya''. En 1956 también estuvo en la terna por el Ariel por la película *El rey de México*. Éste se le otorgó a Víctor Manuel Mendoza por *Talpa*.

—¿En qué consiste su trabajo en el teatro? —le pregunto.

—Tú no me has visto trabajar en el teatro, ¿verdad?

—Sí. Pero quiero que quede grabado.

—Digo, pero tú me has visto en el teatro. Me has visto. ¿En dónde? ¿En qué teatro?

—En el que está por Garibaldi.

—Ah... en el Blanquita. Sonríe.

—En el Blanquita —respiro tranquilo.

—Ándale.

—He visto un montón de películas de usted...

—Soy esquechista. Soy un actor cómico de esquech, acostumbrado a trabajar con actores. El teatro es lo que más me gusta. Desde 1943 voy a Los Ángeles cada año a hacer mi temporada teatral.

—¿Quién le escribe el libreto?

—Yo mismo.

—El esquech tiene algo de político.

—Todos hemos dicho siempre chistes políticos. Yo desde niño he oído chistes políticos, que los hace el pueblo. Nosotros los representamos después en el escenario. El pueblo es el que los comienza a fabricar según le vaya con el gobierno... Pero el baile es una cosa que no me lo perdona la gente. Siempre quieren que les baile. Espero llegar a los 90 años y que me lo sigan pidiendo y que lo pueda hacer.

—¿Y cuál es el secreto?

—Pues no hay secreto.

—En verdad, ¿no hay algún secreto?

—No. No hay.

—Pero no fuma. No toma.

—Allá de repente fumo. No tomo. Tengo fama de borracho. Voy a una fiesta, no soy un santo. Me tomo dos tres. Hasta tres tragos. Nada más. Y de ahí no me sacan.

—¿Por qué nada más juega en enero?

—Estaba en el Teatro Colonial y jugaba mucho. Hasta pókar. Mi papá me vio la bolsa llena de billetes y me dice: “para qué traes eso”. A ver si me la saco papá. Ya te la sacaste me dijo. No papá. Nooo. Ni reintegro. No, dice, con tu trabajo. Ya quisiera ganar lo que tú ganas. Ganaba 150 pesos diarios de aquel entonces. Me dice: “no juegues. En el juego el que no sabe perder, si es tu amigo se vuelve tu enemigo”. Y dije: sí es cierto, tiene razón. Me acordé que en una gira donde el sueldo eran ocho pesos diarios, al maestro del piano ya le ganaba dos días de sueldo. Eran las seis de la mañana y ya me quería ir a acostar. Entonces le cayó gordo que ya me quisiera ir y me sacó un cuchillo. Le dije a mi papá sí es cierto. Siii. Te juro que desde este momento nada más en el mes de enero voy a jugar y de ahí pá delante no juego. Y así le he hecho...

Cuadernos del CID-Danza, número 16, 1987.

Raúl Flores Canelo: monólogo vivo

Mis maestras fueron dos artistas intensamente intensas: Guillermina Bravo y Anna Sokolow. Sus obras más importantes y que más me gustan tienen un profundo tono sombrío y dramático: *Danzas sin turismo-Visión de muerte*, de Guillermina, y *Rooms-Opus 60*, de Anna, no es, por lo tanto, nada extraño que mis "rollos" sean político-metafísicos y medio existenciales.

Es indudable que mi trabajo tiene la influencia de ambas, no sólo por mi formación, sino porque las sigo admirando.

La diferencia más notoria con ellas es que no siempre me tomo en serio. Me encanta a veces hacer "desmadres" premeditados con alevosía y ventaja. Me descargo mucho aunque no es fácil hacer esto. La comicidad o la aparente ligereza son cuestiones bastante delicadas en cualquier expresión artística. Yo recorro a fuertes dosis de ironía para no caer en lo sangrón o en la frivolidad por la frivolidad misma.

Algunas veces, muchas, quisiera ser totalmente frívolo, pero tarde o temprano durante el proceso de creación me encuentro con dos pares de ojos que me ven impasibles. Ni aprueban ni desaprueban. Allí están y yo me tengo que comportar como un artista. Me dirás tú, eso es puro edipismo intelectual, y pues sí, tal vez así sea. Pero nadie podrá negarme que tengo unas madres a toda madre. De vez en cuando asumo una bastardía que me da buenos resultados. Esta libertad me la tomo siguiendo los consejos de Anna:

“Haz lo que sientas, no lo que pienses que debes hacer. Adelante. Sé un bastardo. Entonces podrás ser un artista”.

El problema con esta generación es que copian a sus maestros. Es su propia culpa. No quieren libertad. Quieren que les digan qué hacer. ¿Por qué no se convencen de que no tienen que creer todo lo que el maestro dice?

Deberían discrepar... Deberían discutir..

Infancia y vocación

Nací en Monclova, Coahuila, el 19 de abril de 1929. Mi familia pertenecía a la burguesía terrateniente. Teníamos una casa muy bella afuera de la ciudad. Toda mi niñez fue muy hermosa, porque tenía, además de todos los problemas resueltos, un río al frente de la casa y, atrás, el desierto. O sea, que vivía en contacto con ambas cosas. Algo que solamente se puede dar en el norte de México. Era un río pequeño, no creas que un gran río. Pero era un río, donde yo nadaba mucho.



Anna Sokolow.

Viví ahí hasta los dieciocho años, tomando en cuenta que cuatro de ellos estuve en un colegio militar en Estados Unidos. Pero venía siempre de vacaciones.

Para mí fue muy impresionante la primera representación teatral que vi en mi infancia. Probablemente tenía cuatro años, cuando me llevó mi abuela, una noche de mucho frío, a ver una pastorela en el patio de la casa de unos mineros. Sólo ahí habían tantos diablos, ángeles y pastores. Eso fue algo que me marcó para siempre. Toda

esa noche fue maravillosa para mí, al ver a estos seres, que no sabía si eran reales o irreales por las máscaras que usan. Recuerdo muy bien el olor a pino, a cedro y a brea. Esta última, se quemaba en las brasas como incienso.

También están en mi memoria los festivales de las escuelas y las compañías itinerantes que llegaban a Monclova, de vez en cuando. Era gente que se aventuraba a andar en el desierto, como la compañía de doña Virginia Fábregas y la de doña María Teresa Montoya. Mi madre me llevaba a ver estas representaciones. Igualmente llegaba una que otra carpa o circo.

Los cuatro años que estudié en los Estados Unidos es lo que equivale a la secundaria y a la preparatoria. Luego estuve en la Universidad de Arizona estudiando dibujo y pintura. Pero precisamente en ese tiempo y en esa ciudad vi un concierto de danza, con los "ballets rusos" del coronel de Basil. En ese momento sentí que mi vocación era la danza. Fue muy abrupto, pero así fue.

A mi padre le había dicho que estudiaba pintura para ser publicista. O sea, para hacerle atractiva la idea y poder seguir estudiando una carrera artística. Le dije que en México había muy buenas escuelas para eso. Decidí venir a la capital.

Al mismo tiempo que estudiaba dibujo y pintura en la Academia de San Carlos, empecé a tomar clases de danza. Ya cuando estaba en el Ballet Nacional le informé de mi decisión de ser bailarín.

Mi padre me dijo: "Que Dios te bendiga, hijo". Fue muy escueto. Con eso yo entendía que tenía que vérmelas por mí mismo, después de ser un *junior* que andaba en carro último modelo —tenía un Lincoln convertible. En ese momento sentí que ya no debía depender de mi padre, de mi familia. Como pude la fui pasando, hasta que me fui formando como bailarín.

Aprendizaje en la improvisación

Las primeras clases de danza que tomé fueron en la Academia de la Danza Mexicana. Solamente un mes estuve ahí. En realidad mi formación fue en el Ballet Nacional. En ese primer mes

que te digo, mi maestra fue Ana Mérida. Ahora puedo decir que no eran clases; porque al mes querían que bailara en una temporada. La estrella de ese momento era Guillermo Arriaga. Intuitivamente me di cuenta de que no debía seguir ahí. Si quería estudiar danza tenía que buscar otro lugar.

Por lo que te digo me fui al Ballet Nacional, en donde tampoco eran muy buenas las clases. Se daba lo que es el estilo de danza de Waldeen, que yo no puedo llamar técnica. Todo esto lo fui comprendiendo posteriormente. Cuando estaba ahí no me daba cuenta, decía: "pues así es la cosa". Se empezaban las clases con unos ejercicios difícilísimos, sin haber tenido un calentamiento previo. Me extraña mucho que no se me hubieran tronado los músculos.

Escogí la danza moderna, tal vez por ignorancia. O también pudo haber influido una cuestión intuitiva. Yo tuve ofertas cuando comencé a estudiar. Me ofrecían una beca en la única compañía de danza clásica que había. Era dirigida por Felipe Segura. Por alguna razón atraía a los bailarines clásicos, a las compañías de clásico. Pero no sé, desde un principio me llamó la atención la danza moderna.

A los tres meses de estar estudiando en Ballet Nacional bailé por primera vez. Fue *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo, la primera coreografía en que participé en el Palacio de Bellas Artes. Era un ballet cantata con música de Carlos Jiménez Mabarak. Es curioso decirlo ahora, en estos momentos en que conozco mejor la danza. Pero así fue.

Fíjate que ya ni me acuerdo (o no quiero acordarme) de cómo le hacía para vivir en esos tiempos. Yo creo que Guillermina [Bravo] en algo me ayudaba. De otra manera no sé cómo comía. No me acuerdo. Esto no me importaba mucho. Estaba muy contento de estar ahí. No tenía ningún sueldo ni nada, al principio. Sólo unos dos o tres años después ya tenía trescientos pesos al mes.

Para que veas cómo era improvisado todo, a los tres meses era ya maestro de danza. Daba clases a quien se dejara. En las horas libres del estudio junté un grupo de gente y les daba clases.

Eso me ayudaba económicamente. Era muy malo para cobrar. Siempre he sido malo para eso. Pero la gente que se ha acercado a mí es muy decente.

La fuente: el pueblo, no el artificio

Al Ballet Nacional llegué en el año 50 o 51. Mi primera coreografía la hice en 1958. Se llamaba *Pastorela*. Tenía que ver con las pastorelas que había visto en mi infancia y con algo de influencia china, porque acabábamos de llegar de una gira por varios países de Europa y China; fue una obra coreográfica que duró mucho tiempo en el repertorio de Ballet Nacional.

Creo que di un buen paso (en lugar de un mal paso, como dicen), al hacer una cosa que realmente sentía mucho por todo lo que te dije con anterioridad. Como que me fui a la vivencia más antigua. Vengo del teatro netamente popular y campesino.

Esto a veces ha sido cuestionado por algunos (muy pocos) escritores que escriben sobre danza. No estoy diciendo críticos. Han cuestionado por qué inspirarme en cosas populares y por qué no soy un coreógrafo intelectual, digamos. Lo cual a mí me tiene sin cuidado. En cierto momento, tal vez cuestioné esas cosas al leerlas; pero ahora siento que eso es lo que yo tenía que hacer y lo tengo que hacer. Espero que no me haya abandonado la inspiración en mi pueblo; porque “aunque suene demagógico” lo quiero mucho y es lo que siento. No deseo parecerme a los neoyorquinos, ni a ningún otro país. Este es mi país y esto es lo que hago.

Mi encuentro con la ciudad de México

Hay una ruptura, en cierto momento, entre lo vivido en la provincia, en el campo y mi llegada a la ciudad de México en 1951. Me enamoré también de la ciudad. Era otra cosa muy diferente a lo que es ahora. Me aventuré a conocerla lo más a fondo posible. Sin pensar: “La quiero conocer”, sino que los barrios, los cabarets, la Merced, las carpas y los museos, me atraían mucho. Poco a poco fui sintiendo lo que era el Valle de

México. Algo totalmente diferente a Monclova. Las carpas son uno de los orígenes de mis puntos de vista en la coreografía. Creo que tienen mucho que ver en mi pasado.

Al poco tiempo de estar en Ballet Nacional, estaba bien relacionado, por decirlo de alguna manera, con Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, que eran las directoras. No recuerdo cómo fue, que ellas me encargaron hacer la escenografía y el vestuario para dos ballets, que eran un homenaje a Silvestre Revueltas. El de Guillermina se llamaba *Danzas sin turismo* y el de Josefina *Juan Calavera*. Había un presupuesto de mil quinientos pesos para las dos obras. Yo ni me di cuenta de que era un reto producir dos coreografías con ese dinero, aunque fuera de aquel tiempo. Pero lo hice y funcionaron las dos. Entonces, para las siguientes coreografías que hizo Guillermina me encargó los diseños; porque estábamos muy compenetrados uno con el otro. Fui aprendiendo como se aprendía en aquel tiempo, echando a perder o como fuera. No había escuelas para estudiar, ni siquiera existían las clases de escenografía.

En ese tiempo Guillermina hizo una coreografía que se llamaba *El demagogo*, en 1956 o algo así. Me dio el papel principal, pero no me gustaba. Me costaba mucho trabajo. Por alguna razón lo rechazaba. Pero finalmente, cuando se presentó y con todo el éxito que tuvo ya me gustó. La bailé como cuatro años.

En Ballet Nacional hice seis coreografías. La que más me llenó fue *Luzbel*, que es de 1964. Es una obra que, al mismo tiempo que tenía ciertas raíces populares, tenía un mensaje un poquito diferente a mis otras creaciones. Se trataba de Luzbel no como un villano, sino como el héroe caído. Era el ángel más inteligente, el más hermoso, que por envidias es expulsado del cielo. Yo lo vi como el primer rebelde de que tenemos noticia, por haberse rebelado contra el orden establecido. Presentaba el cielo con sus arcángeles en un ambiente bastante aburrido. El poder somete a Luzbel; pero al mismo tiempo se está creando una contraposición igual al bien; porque al final del ballet se quedaban los arcángeles buenos luchando contra el arcángel

malo. O sea a este último le daban tanta fuerza como la que podría tener el bien.

Guillermina y Anna

Fijate que en mi obra coreográfica hay influencia de Guillermina Bravo y de Anna Sokolow. Son mis dos maestras que me formaron como artista. La influencia que recibí de Guillermina, creo que viene más bien desde Waldeen, a quien conocí hasta hace unos años. Cuando llegué a Ballet Nacional, hacía un año o dos que se había producido la ruptura con Waldeen. Guillermina estaba muy influida por el trabajo de ella y me lo transmitió.

A Guillermina la recuerdo así, como si trajera una bandera roja todos los días y... pues yo me sentía culpable porque era burgués. Pero de todos modos, finalmente nos entendimos. Ni a mí se me ha quitado lo burgués ni a ella lo revolucionaria.

Cuando conocí a Anna Sokolow en 1960, tenía ciertas ideas fijas sobre lo que debería ser la coreografía; porque había estudiado con Bodil Genkel. En esa ocasión en que vino Anna, yo ya no estaba en Ballet Nacional; me había pasado a una efímera compañía dirigida por Ana Mérida. Se llamaba Compañía Oficial de Danza del INBA. Por la increíble suma de mil quinientos pesos que nos ofrecieron a cada bailarín dejamos nuestras compañías.

La compañía tenía dinero y por lo tanto las posibilidades de producir y hacer lo que quisiera. Invitaron a Anna Sokolow. Entonces comenzó a componer. Desde el primer momento hubo una simpatía entre ella y yo. ¿Cómo se llama a esto?, ¿Empatía? Algo así. Como que a mí se me abrió el mundo al ver la forma en que componía Anna. No respetaba ninguna regla. Decía que teníamos que ser bastardos. Fue todo un descubrimiento el trabajar en la obra *Opus 60* de la Sokolow.

Presupuestos, no principios

La Compañía fue "tronando" desde un principio. Era una "clásica" compañía de las que se han formado en México varias

veces; porque existe un presupuesto, no por la existencia de ideales artísticos. Nada de eso. Lo hemos visto los que estamos en la danza desde hace tiempo. Ya nos da mucha flojera cuando sabemos que surge una nueva compañía como hongo y que de pronto le dan un gran presupuesto.

Regresé a Ballet Nacional. El que tenía un poco de vergüenza se salía de la citada compañía. Aunque ahí teníamos resuelto tanto el problema económico como muchas posibilidades de aprender, hacían falta principios.

Creo que Guillermina, desde que me fui de Ballet Nacional, sabía que iba a regresar; porque ella tenía más experiencia, conocía más a la gente que estaba manejando esto y me conocía a mí. Me conocía y me conoce. Creo que ella tranquilamente se cruzó de brazos y esperó a que regresara. Y así fue. Regresé y fue como si no me hubiera ido. Ahí era mi casa.

Mi experiencia rural

En Ballet Nacional hacíamos giras al interior del país. En ese tiempo me encantaba, me fascinaba que nos fuéramos de gira a los pueblos, a bailar a los atrios de las iglesias, en lugares así, extrañísimos. Si ahora, muchas veces, cuando llegamos a una ciudad nos podemos encontrar con que no están enterados de que vamos a ir, imagínate cómo sería entonces. Sin embargo, las funciones se daban sobre lo que fuera. Con un foco, con lámparas. En un entarimado o en una cancha deportiva.

Una de las cosas que a mí me gustó mucho, me encantó es la palabra, fue conocer todos los lugares, que de otra manera jamás hubiera conocido. Sobre todo Michoacán y Oaxaca, que eran lugares muy exóticos para mí. Eran unas giras como safaris. Íbamos en unas camionetas de la Secretaría de Recursos Hidráulicos. A veces el chofer se emborrachaba y yo tenía que manejar.

En general había un público que nunca había visto un espectáculo como el nuestro. Nada más lo que ellos producen y que son espectáculos teatrales; pero más bien religiosos. Para ellos era extraño saber cuándo se terminaba la presentación para

aplaudir. Muchas veces no aplaudían. Esperaban que siguiera y siguiera la función. Siempre se les hacía muy corta, por la costumbre de que sus danzas duran varias horas. Ver esto les causaba embeleso. Terminábamos y no se iban. Se quedaban sentados. Te digo, eran sensaciones muy especiales. Venía el encargado, un ingeniero, a decirnos que la gente estaba esperando que la función siguiera.

El Ballet Independiente

En 1966 se fundó Ballet Independiente. Fue cuando me salí de Ballet Nacional. Fue exactamente después de la beca que tuve para estudiar en Nueva York. A mí las salidas al extranjero me han aclarado muchas cosas. Esa vez vi mucha danza. Lo que me afirmó en el camino de la danza en México. No debía hacer algo que imitara lo que se hacía en los Estados Unidos. Claro que vi bailarines maravillosos y muy buenos espectáculos. Pero también



Raúl Flores Canelo y Herminia Grootenboer en *Gimnopedía* de Graciela Henríquez. Ballet Independiente.

vi lo inútil que era tratar de copiar lo que ellos hacían. Al mismo tiempo vi la riqueza de la temática y la música, así como todas las posibilidades que había en México de crear una compañía.

Por otro lado, Ballet Nacional estaba teniendo un cambio en esos momentos que a mí no me atraía. Decidí salirme. Detrás de mí se salieron como cinco bailarines. Te voy a decir quiénes, de los que me acuerdo: Fredy Romero, Rosa Pallares, Gladiola Orozco, Anadel Lynton y Efraín Moya. Graciela Henríquez no estaba en Ballet Nacional, igual que Valentina Castro, pero también se unieron a nosotros.

Al principio no tenía muy claro que quería formar un grupo. Pero nos juntamos los que habíamos desertado y gente que se nos unió. Éramos como nueve. Empezamos a entrenarnos. No sabíamos lo que íbamos a hacer; pero no podíamos dejar a un lado el entrenamiento. Nos prestaron el salón de danza de la Casa del Lago. Cada día daba la clase uno de nosotros. Pero en un momento, sentí deseos muy grandes de crear una coreografía y comencé con música de Bach. Cuando menos pensamos, dijimos: "vamos a hacer un programa y nos presentamos en algún lado". Monté dos obras que había hecho en Ballet Nacional: *Luzbel* y *Adán y Eva*. Guillermina se portó muy bien, porque me prestó el vestuario. Sobre todo el de *Luzbel*, que nosotros no hubiéramos podido hacer. Nos lo dio prácticamente. Hice otra obra para cerrar el programa, se llamaba *Librium*.

En la temporada de Bellas Artes, incluimos además una obra de Juan José Gurrola.

En ese tiempo la danza estaba adquiriendo una monotonía y una solemnidad falsas que estaban ahuyentando mucho al público. El programa de Ballet Independiente era diferente a lo que se estaba haciendo.

Después del debut en Bellas Artes se nos unieron bastante gente. El salón de la Casa del Lago nos quedaba chico. No sé qué hicimos; pero pudimos conseguir el salón tres de la Academia de la Danza Mexicana. Ya éramos veinte o veintiuno. Hicimos... ¿cómo te diré?... Como dice la gente: les da uno la mano y se toman el pie. Nosotros nos apoderamos del salón tres y lo hicimos nuestro.

En 1974 el director del Théâtre de la Ville de París andaba en una gira para contratar espectáculos para el año siguiente. Casi nadie se enteró. Nos vio a nosotros. Nos hizo algunas observaciones sobre el vestuario y otras cosas. Regresó a París. No supimos más de él. Como al mes recibimos una invitación para ir a París. Allá él nos consiguió otras funciones en ciudades de provincia y además que fuéramos al Festival de Holanda. Nos preparamos a nuestra manera. Total, fuimos al Viejo Mundo. La verdad, gustó mucho el espectáculo tanto en Francia como en Holanda. Este último país es difícil en cuanto a la crítica; pero tuvimos buenas críticas. También malas. Hubo de todo.

El florecimiento

De buenas a primeras nos dieron un subsidio de un millón de pesos al año. Era de la Presidencia a través del INBA. Parece mucho; pero divídelo en doce meses para pagarles a los bailarines y pagar todo. No era mucho.

Lo que sí fue estupendo es que nos dieron un lugar de trabajo. Un garaje muy grande, que fue adaptado especialmente como nosotros dijimos. Todo fue renovado. De ahí para adelante todo ha sido como más fácil. Ya teníamos un sueldo maravilloso de cinco mil pesos mensuales.

Ballet Independiente tiene mucho de las estructuras antiguas de Ballet Nacional. De la mística, también. Precisamente por eso y porque yo llegué a conocer muy bien cómo eran las giras de esta compañía, donde era absurdo bailar en algunos lugares; porque el programa era inadecuado, decidí hacer dos programas que se pudieran bailar en lugares que no tienen ninguna facilidad teatral: mal piso o sin equipo de iluminación.

Lo más pesado que hemos hecho son las treinta y tres funciones en varios pueblos de Sinaloa en 1979. Era en pleno verano y los bailarines se andaban desmayando por el calor.

Era algo nuevo para la gente el vernos bailar. La respuesta fue muy buena. Las funciones eran a las seis de la tarde, porque a las siete la gente cenaba o hacía sus tortillas o no sé qué. El caso

es que a las seis el sol todavía estaba muy alto y el piso estaba muy caliente. Le echaban agua. La gente “como bailábamos en plazas públicas” estaba como asomándose en sus puertas, pero no se le veía. Comenzábamos la función. Los primeros que se atrevían a llegar eran los niños. Nos preguntaban que si podían sentarse en las sillas de adelante y les contestábamos que sí. Poco a poco iba saliendo la gente de sus casas o de atrás de los árboles, según donde estuvieran. Acabábamos con todas las sillas ocupadas. Con un público que aplaudía mucho. Como que nos los habíamos ganado. Pero era extraño.

Actualmente Ballet Independiente es una compañía que cambia mucho. A veces tenemos mucha gente. Otras la reducimos según el presupuesto.

Los integrantes de Ballet Independiente se han estado entrenando en técnica Graham con Rossana Filomarino, que considero es la mejor maestra que hay en México en esa técnica. Toman clases de clásico con Reyna Pérez. Para mí es la combinación perfecta.

Tenemos variantes muy grandes en cuanto a los bailarines que se integran a Ballet Independiente. Hemos sacado bastantes bailarines de nuestra escuela. Pero, por otro lado, a veces han venido bailarines ya profesionales a pedir ingresar a la compañía.

La verdad es que si funcionaran las escuelas profesionales de danza habría un auge de bailarines. Imagínate lo que se invierte para sacar un buen bailarín. ¿Cuántos? Seis u ocho años. No sé. En realidad no hemos visto ningún resultado de todo esto. No sé qué será lo que falla. Si será porque los bailarines no tienen una meta. Dónde van a bailar o a quién admirar. Porque en una compañía como la nuestra, tú ves que después de las clases los principiantes o los avanzados se quedan a ver los ensayos. Siempre están, como decimos nosotros, “marcando los pasos”; porque seguramente tienen ganas de entrar a la compañía. Pero en otros lados donde son tan burocráticas las clases, hay algo que no funciona. Además, puede ser que algunos estudiantes no tengan la meta de bailar, sino de ser maestros. Pero los que

entran pensando en bailar y no bailan, hacen ejercicios y ejercicios de danza que llegan a convertirse en algo monótono.

El mayor logro de Ballet Independiente, para mí, es que lo mismo se puede presentar en el Palacio de Bellas Artes en una temporada, que en Charcas, SLP. Te estoy diciendo este lugar por decir cualquiera. Un lugar donde no se ha visto danza y no hay un teatro. Para mí ese es el mayor logro: el estar bien aquí y estar bien allá.

El mayor obstáculo en Ballet Independiente siempre ha sido el dinero. Porque yo siempre he querido que los bailarines tengan un sueldo que les permita vivir dignamente. Y eso, hasta la fecha, todavía no se ha podido lograr de una manera completa. Sin embargo, estos últimos años nos hemos mantenido unidos con lo que tenemos.

Ahora, artísticamente, me gusta mucho decir, que Ballet Independiente no es Raúl Flores Canelo.

Plural, número 159, diciembre de 1987.

Michel Descombey: protagonista de la revolución francesa de la danza

Cuando llegué a la oficina de Michel Descombey lo encontré leyendo *Excelsior*. Atrás de él varias figuras de *La ópera descuartizada* (un cuadro pintado en 1983 por un admirador de la obra del coreógrafo), me miran desgarradoramente. Michel, quien es considerado como el que revolucionó la danza francesa, en un español fluido y claro habla de su encuentro con la danza, de su entrada a la Ópera de París, de su ascenso a la dirección de danza de dicha institución, de sus primeros montajes en México, de los logros de Ballet Teatro del Espacio que dirige conjuntamente con Gladiola Orozco, de la enseñanza profesional y el panorama de la danza contemporánea mexicana, así como de la crítica de esta manifestación artística.

“Nací en París en octubre de 1930. Mi familia no tenía ninguna relación con los medios artísticos. Pertenecía a la pequeña burguesía y yo era hijo único —sostiene Michel, mientras cruza las manos sobre la mesa de madera clara, para luego proseguir—, hice estudios de latín y griego. El proyecto de mis padres, y el mío también, era estudiar letras o puede ser que derecho.

“Cuando tenía doce años, por casualidad hubo una cena en la casa de mis padres. En ese tiempo estudiaba piano y me gustaba mucho el teatro y el cine. Estaba muy flaco. En esa cena, amigos de mis padres invitaron a la primera bailarina de la

Ópera de París Ivette Chauvire. Hablaron de que el niño estaba muy flaco y debía hacer ejercicio, desarrollar su cuerpo. Ella dijo que si me gustaba el teatro, porque no estudiar danza en lugar de ir a un gimnasio. Fue mi encuentro con la danza. Lo hice porque me mandaban y porque era más divertido que ir al colegio. Claro que seguía asistiendo al colegio. Después me vino la curiosidad de ir a ver espectáculos de danza. A partir de ahí descubrí un gusto más y más fuerte hacia esa forma de expresión. Unos años más tarde me di cuenta de que no iba a ser abogado, ni maestro en letras, sino más bien que me dedicaría al teatro y a la danza”.

Mientras deja los lentes sobre una agenda azul, Michel prosigue: “Entré a la Ópera de París en 1947 como bailarín profesional. Eso fue el resultado casi de una broma. Es decir, tomaba clases de danza como loco y seguía estudiando piano como dos o tres horas diarias. Se anunció un día que había una audición. Buscaban bailarines hombres. Me presenté y saqué el primer lugar. Les comenté a mis padres que pensaba estar ahí un año o dos, porque tenía interés en la coreografía y en la música. Me quedé 22 años, porque después de dos o tres tuve la oportunidad de participar como coreógrafo afuera de la Ópera.

”Posteriormente logré ser primer bailarín. En una dependencia de la Ópera, me dieron la oportunidad de presentar algunas obras. Hasta que se llegó el día en que tuve la posibilidad de montar una coreografía más importante en la misma Ópera... Un lunes regresando del fin de semana, me ofrecieron el puesto de director de danza. Me lo propusieron por un año y me quedé siete.

”Al principio fue muy difícil porque, por ejemplo, tenía que dirigir estrellas, que tenían más edad y más fama que yo. ¡Y sabemos lo que es una estrella! Hubo al principio un choque. Tuve que ser fuerte para resistir eso”.

Michel Descombey, de acuerdo con las palabras de Paul Bourcier, inició una revolución en la danza francesa. Jugó allí un papel cuya importancia decisiva se mide con el tiempo. Sus creaciones eran modernas y cada año más audaces: *Sinfonía concertante*, *But, Clairieres* y *Pour piccolo et mandoline*. Además pro-

movió el regreso de Maurice Bejart, quien en 1964 con *La condenación de Fausto* había provocado la ira de los tradicionalistas y, formó coreógrafos como Jacques Garnier, el cual mostró sus dones como creador con *Fiat lux e Ils dissent participer* en 1969.

Sin embargo, durante la larga entrevista con Descombey, de pronto me parece que no desea tocar el importante tema. O tal vez sea un acto involuntario. Pero ante una pregunta, puntualiza: "Como no era posible en la Ópera de París hacer ciertas cosas, fundé Ballet Studio, un grupo integrado por jóvenes bailarines. Hicimos durante dos o tres años giras en Francia con las Casas de Cultura que comenzaban a funcionar. Ahí surgieron coreógrafos y muchos de los que después fundaron compañías. Fue un movimiento importante.

"La Ópera era muy cerrada. Después comenzó a abrirse. Por ejemplo, quise que se impartieran cursos de técnica Graham y recibí el rechazo administrativo y casi artístico de los miembros de la compañía. Logré que hubiera clases de jazz y aparecieron artículos donde me decían que era un salvaje al permitir entrar a un negro. Afirmaban que era la destrucción de la Ópera. Pero no por eso, como se dice en francés, voy a escupir en la sopa. No es una crítica.

"Tuve una lucha muy fuerte a nivel sindical. El bailarín en esa época tenía el nivel económico más bajo que se pueda usted imaginar. Ganaba menos que un tramoyista. He tenido siempre una rebeldía contra la injusticia en general. Tengo la satisfacción que después de una larga lucha lograran los bailarines ser reconocidos como trabajadores del arte. Ahora ser bailarín en Francia es una profesión tan válida como otra. No como en mis tiempos, que mis padres tenían mucho miedo, por eso me obligaron a estudiar otra cosa. Me decían: si no logras un lugar importante, puedes emprender otro trabajo. Ser bailarín era una profesión para morir de hambre. En estos momentos el bailarín en Francia hasta en un grupito —no lo digo en sentido peyorativo—, tiene de qué vivir. No digo que sea rico, porque si quiere ser rico hay que hacer otra cosa, no dedicarse a la danza ni al periodismo. Pero sí vive decentemente".

Así es que Michel renunció a la Ópera de París y se fue con toda su experiencia a dirigir la Ópera de Zurich. Narra! “Me dijeron que podía hacer lo que quisiera, por ejemplo obras más contemporáneas y sobre todo utilizar a los músicos de nuestro tiempo. Es decir, música electroacústica que ya había utilizado en París. Me di cuenta que otra vez me encontraba con problemas. No podía aguantar. Estuve ahí dos años”.

Durante varios años Michel trabajó como coreógrafo independiente en Israel, Japón, Francia, etcétera. La primera vez que estuvo en México fue en 1968 con un grupo de la Ópera de París que vino a la Olimpiada Cultural. Conoció a Maurice Dejean, en ese tiempo Agregado Cultural de la Embajada de Francia, quien le habló de Ballet Independiente dirigido por Gladiola Orozco y Raúl Flores Canelo. Dos años después volvió de nuevo a nuestro país con una compañía francesa de danza contemporánea.

Al siguiente año, en una gira por América, Descombey pasó otra vez por México. Maurice Dejean le sugirió que fuera a ver a Ballet Independiente. Los vio y le propusieron que les montara una obra cuando estuviera de nuevo en tierra mexicana. En 1972 les montó *Círculos*, una coreografía que había estrenado en Suiza. A partir de ahí nació una relación muy estrecha.

En 1975 Ballet Independiente hizo una gira por Europa. Se presentó en el Theatre de la Ville de París. El texto de la presentación del programa lo escribió Michel y además les ayudó en la iluminación. De ahí Gladiola Orozco lo invitó de nuevo a trabajar con ellos. Les montó *Año cero*. Al siguiente año les puso *Sarabanda de las soledades*. Y finalmente, en 1976 se quedó en México.

Descombey juega con sus lentes. Los deja sobre la mesa y mueve la mano derecha. Continúa con la charla: “A partir de ahí me invitaron a compartir la dirección de la compañía —dice que le fascinaron dos cosas—: primero, que el grupo era una comunidad de trabajo y no lo que había vivido: el director con coche y chofer, los bailarines y los técnicos divididos por una jerarquía. Y segundo, la capacidad del bailarín mexicano en general de interpretar como un actor, lo que no tenían los



Conquistas de Michel Descombey. (Foto de Lourdes Laborde.)

bailarines en Europa, puesto que poseían mucho más técnica y mucho menos expresividad.

"Después se conoce más o menos toda la historia. Hubo una escisión. La compañía tomó el nombre de Ballet Teatro del Espacio en 1978. Desde esa etapa comparto la dirección con Gladiola Orozco".

Y ya entrando a lo que es dicho grupo artístico, Michel declara que son tres los logros que han obtenido: *a)* haber logrado sobrevivir, *b)* tener un estilo y un lenguaje propios y, *c)* la formación de un público.

Sobre el primer punto, para nadie es ajena la problemática económica que viven los grupos de danza en nuestro país, ya sean subsidiados o independientes. Por ejemplo, con el subsidio que recibe anualmente Ballet Teatro del Espacio del Instituto Nacional de Bellas Artes, sólo alcanza a cubrir la tercera parte de sus necesidades. Entonces, tienen que buscar otros recursos financieros sobre todo con la iniciativa privada.

Respecto a lo segundo, Descombey, que ha interrumpido un momento la entrevista para contestar una llamada telefónica,

expresa: "El estilo es cuando un artista, sea pintor, escritor o coreógrafo encuentra su propio lenguaje. Lo que me fascina en la danza es que hacemos proposiciones y el público las traduce en relación con su propia cultura, con sus preocupaciones y con su información. Lo importante es que pasa algo entre ellos y nosotros: una emoción. Esto es el resultado de muchos años de trabajo y de búsqueda. También se debe a la labor de la escuela del Ballet. La maestra Gladiola Orozco es una mujer realmente muy fuerte en ese sentido, que está luchando, desde hace tantos años para formar a los jóvenes bailarines. Tengo que reconocer, tengo que rendirle un homenaje, porque gracias a ella a veces nos presentamos. Me dice: ya tengo otros jóvenes que pueden bailar".

La creación de un público, un elemento vital dentro de la danza, lo han logrado asegura Michel, "porque hemos luchado muchísimo por tener informado al público, porque a la danza le falta publicidad. Un día vino un joven de un grupo independiente (aunque yo considero que nosotros también somos independientes), de los que se llaman jóvenes grupos y me dijo: mire quiero verlo porque yo me encargo de las relaciones públicas de mi grupo y a nosotros nos da la sensación de que Ballet Teatro del Espacio encontró la solución para tener un público numeroso. Le dije: sí te voy a explicar lo que hacemos, pero piensa que podemos lograr que el público llegue una vez, lo que sí es difícil es que regrese, porque yo puedo gastar diez millones y poner carteles en todas partes y publicar en *Excelsior*, se va a presentar la compañía más famosa de América Latina y el coreógrafo aaaáááaaa.

"Creo que con eso sí va a venir la gente, porque es un evento social. A veces viene Alicia Alonso y se llena el teatro, porque todo mundo tiene que ir. Hay algunos que ni les gusta. Te puedo decir lo que hacemos, pero tú tienes que pensar que cuando la gente sale ¿tendrá ganas de regresar?, ¿lo comentará con sus amigos?... Por ejemplo, en la temporada pasada en el Palacio de Bellas Artes, el jueves tuvimos una buena sala, pero no se llenó. El sábado hubo un poquito más de gente, casi estuvo lleno. Lo que nos hace pensar en la comunicación de la gente.

''Nosotros hemos hecho muchas funciones didácticas desde hace varios años, en el Teatro de la Danza, en las escuelas primarias y secundarias y en los centros habitacionales, en condiciones que a veces los jóvenes no imaginan. Hacemos un trabajo de formación, es decir de información más bien. Después de media hora el público entiende que la danza es un medio de expresión y que además no hay que ser tan sabio para gustar de ella.

''Tenemos otra cosa. Es un sistema, es un papelito que distribuimos en las funciones, que dice: si usted desea tener más información [...]. Informamos por correo a los interesados. No cada vez que nos presentamos, porque ahora es imposible, porque cuánto cuesta enviar un sobre.

''Por otro lado, recibimos muchas cartas de un público que corresponde a nuestra forma de ser... ¿Usted no cree que a veces hay espectáculos de danza que le hacen daño a la misma?'' ''Desde luego, respondo''. Descombey calla por un momento. Me mira fijamente. Prosigue, acompañándose con el movimiento de sus manos que me recuerdan que estoy frente a un coreógrafo:

''Tenemos que ser muy severos con nosotros los de danza. Yo pienso que hay espectáculos que hacen realmente que la gente nunca más regrese. Yo mismo, a veces, veo danza, bien hecha, aunque no sea mi estilo. Me dan ganas de trabajar. Un éxito de otra compañía me da mucho gusto. Un éxito en el sentido pleno de la palabra, no nada más porque los amigos hacen esto... —Michel hace como si aplaudiera, pero sin emitir ningún sonido. Esto, me digo, sí vale la pena. Y a veces, me siento deprimido en una función.

''Es cierto que en la temporada en el Palacio de Bellas Artes ganamos mucho más dinero que otras compañías. Esto, como usted dice, nos hace parecer como una compañía fuerte. A mí me parece que con Ballet Nacional somos más o menos iguales''.

Y así en la entrevista llegamos a un tema que es obligatorio: la situación de la enseñanza profesional de la danza en nuestro país. Descombey puntualiza: ''Hay una cosa que hacen bien en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA. Cada año Miguel Añorve, que es coordinador de dicha institución, viene y

nos dice: por qué no reciben a mis alumnas durante dos semanas, porque quiero que trabajen de distintas maneras. Esto por supuesto lo hacemos, pero en las clases no con la compañía. Entonces, yo hablo con ellas, porque digo si vienen y toman clases no me parece interesante. Me interesa entablar un diálogo con ellas. ¿Por qué ellas quieren bailar? ¿Qué buscan en la danza? ¿Qué les podemos ofrecer nosotros? Descubrimos por ejemplo, que trabajan menos de 170 días al año, si tomamos en cuenta los 'puentes', los fines de semana y los días que no llega el maestro. ¡No se puede así formar a un bailarín! En Ballet Teatro del Espacio trabajamos seis días a la semana no cinco. Trabajamos los sábados. No hacemos 'puentes'. Es decir, tenemos una disciplina, una exigencia, que a veces la gente no resiste. Algunos dicen: yo quiero mis 'puentes', yo quiero mis fines de semana.

''En la Escuela de Danza Contemporánea no hay esa preocupación. Una niña en formación tiene que recibir mínimo 300 días de clases al año. Otra cosa. Cuando uno les pregunta el motivo por el cual se dedican a la danza contemporánea, responden: porque por gorda me rechazaron de clásico o porque mi abuela me inscribió en la Escuela por el horario, me paso todo el día ahí. Esto para ella es una solución al problema de qué hacer conmigo.

''Hay que repensar en toda la problemática de la educación de la danza en México. No vamos a marchar bien si no tenemos bailarines profesionales. Lo que se hace no veo que esté bien. Los resultados lo demuestran. Vemos a las jóvenes que vienen aquí con un diploma en la mano y no saben nada. Francamente saben lo mínimo. Les hemos dicho no, no, no, no vas a entrar a la compañía, vas a empezar con los principiantes, desde cero. De la Escuela no salen con la formación que deberían tener. Por eso creo que a Ballet Nacional y a nosotros nos funcionan muy bien nuestras escuelas. Sin ellas no tendríamos bailarines.

''Pero no es porque no queramos bailarines de fuera. Al contrario, imagínese, recibir a alguien que sabe. Nos parece fantástico. Aunque, tienen que trabajar el estilo. Por ejemplo, tenemos a una muy buena bailarina Beatriz Madrid, que tiene

ocho meses con nosotros. Ella dice: me costó mucho integrarme al estilo. Ahora ya me siento bien.

''Hay muy pocos bailarines profesionales en México, porque no existe la formación. Hay información, porque la gente sabe que un día ser bailarín va a ser una profesión. Hay muchos padres que mandan a sus niños a aprender danza. Pero para esto tenemos que desarrollar toda una información. Y cómo vamos a desarrollarla si no estamos seguros si la muchacha o el muchacho va poder vivir de su profesión. Parece un círculo vicioso. A veces, yo le he dicho a la maestra Gladiola Orozco: sabes qué, deberíamos cerrar la escuela y hacer una propaganda. Que nadie haga danza, porque es un crimen. De qué va a vivir esta muchacha o este muchacho.

''Necesitamos formar a los futuros maestros mexicanos. Es urgente que México sea autosuficiente en este renglón. ¿Qué hemos hecho? Desde que estoy aquí lo he visto. Unas becas. Y mandamos una niña a Londres o a Rusia. Regresa, a veces, igual que como salió. Y si tiene mucho talento, no vuelve. Es lógico, si tiene 18 años y en Londres le ofrecen un sueldo diez veces mayor. Yo creo que se debe invitar, si es necesario, a unos maestros extranjeros —sin tener miedo de hacer una invitación a un extranjero—, y decirles: yo te pago bien, pero vas a dar seis horas de clases al día. No te invito para que vayas a Acapulco y des tres clases a la semana. Te pido que me des todo tu tiempo... En unos años tendremos maestros mexicanos sin necesidad de mandar gente a estudiar fuera. No creo en eso de las becas, excepto cuando ya hay un cierto nivel. Por ejemplo, un coreógrafo que quiere conocer lo que se hace en Estados Unidos o Francia. Sobre todo ahora que con la crisis económica vienen muy pocos grupos. Tenemos que formar un cuerpo de pedagogos para el futuro de México.

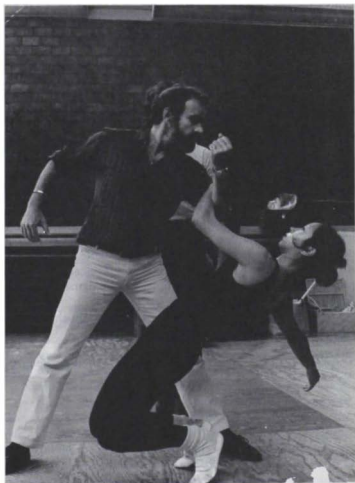
''Ahora, otra cosa, si usted propone un plan para diez años a quién le interesa. Tenemos que pensar que esto es un problema político. Debemos reflexionar en el futuro de la danza en México''.

Michel, pone su mejilla sobre la mano izquierda. Escucha atento la pregunta sobre cuál es la situación de la danza contemporánea mexicana en los albores del siglo XXI. Afirma: ''Siento que hay una cosa positiva, que es el deseo y la curiosidad en

mucha gente —porque hay muchos grupos—, para expresarse a través de la danza. Pienso que probablemente dentro de diez años se va a hacer una selección natural, como se ha hecho con anterioridad. En los tiempos de Guillermina Bravo, no había muchos grupos, pero sí muchas personalidades. Guillermina es la única de su generación que sigue creando. Vamos a asistir en los próximos años al fortalecimiento de unos grupos jóvenes y a la desaparición de otros. Hay en estos momentos, una atomización de la danza, en el sentido de que en distintos grupos hay una personalidad con mucho talento, pero esta atomización hace que sean fuertes tres grupos y que haya diez grupos medio débiles. Lo que sí es interesante es el gusto para hacer danza y el redescubrimiento del cuerpo humano, porque la cultura que tenemos hace que se esconda el cuerpo. Por fortuna, esto ya se está abandonando. Yo veo en Europa, que es fantástico el interés por la música y por la danza contemporánea. Se llenan teatros de cinco mil butacas. Siento que aquí vamos en ese sentido.

''He visto poca danza en los últimos tiempos, porque me pasé casi un año con Berlioz (se refiere a su espectáculo *Sinfonía fantástica*, momentos en la vida de un bailarín), y además, era casi una protección el estar encerrado. Es decir, no tengo un juicio sobre esto, pero siento que los jóvenes están en la búsqueda. Se habla mucho de hacer teatro. Yo estoy de acuerdo con esto, por eso nos llamamos Ballet Teatro del Espacio. Pero hay muchos conceptos. ¿Qué es danza-teatro? ¿Es teatro? ¿Es danza? ¿O no es, ni danza ni teatro? Esto no queda claro. Actualmente hay una búsqueda. Para mí la danza-teatro es cuando es el cuerpo el que se expresa. Y podemos recurrir a un texto, pero nunca olvidar que vamos a expresarnos con nuestro cuerpo, si no más vale ir al teatro. Tener texto. La potencialidad maravillosa de la danza es no ser tan concreta como la palabra.

''Los jóvenes están en la búsqueda —reitera Descombey. Y nosotros, yo digo gente de mi edad, afortunadamente seguimos buscando. Si no, nos jubilamos. Pero forzosamente, uno poco a poco llega a su estilo''.



Michel Descombey.

Para finalizar, interrogo a Michel Descombey, acerca de su opinión sobre la crítica de la danza en México. Amablemente, como si no tuviéramos en ese momento casi dos horas charlando,

contesta: "Para mí es difícil hacer juicios sobre la crítica de la danza. Sin embargo, considero que no es bien comprendida. Algunos, cuando un crítico habla bien de ellos, es un buen crítico. Se maneja mucho el criterio del crítico de tal o cual compañía. El crítico de los grupos independientes, etcétera.

"La crítica debe tener dos aspectos. Manejar la información y ser honesto. Por ejemplo, Patricia Cardona escribió sobre una obra mía, que no le había gustado, pero que al público sí. Es honesta sin duda alguna.

"Lo otro es, que el crítico al escribir que no le gusta una coreografía, diga por qué. Que haga un análisis crítico. Hace falta un mayor acercamiento y mayor información entre ambos lados. No nos conocemos. No intercambiamos puntos de vista.

"La crítica en los diarios aparece demasiado tarde. Dos semanas después de la temporada. ¿A quién le sirve esto? Lo adecuado sería que apareciera dos días después del estreno, para que los lectores pudieran recibirla oportunamente.

"Los intelectuales no se han acercado a la danza. Por ejemplo, Octavio Paz nunca asiste a funciones de danza, más que como un evento social.

"Hay que salir de los prejuicios. La danza, muchas veces, es considerada como algo superficial".

Nuestra Danza, números 6 y 7, marzo de 1990.

Guillermina Bravo: hago danza porque no sé realizar otra cosa

Guillermina Bravo (Chacaltianguis, Veracruz, 1920), directora artística de Ballet Nacional de México desde su fundación en 1948, Premio Nacional de Artes en 1979 y creadora de 54 coreografías, acude puntual a la cita en la cafetería María Bárbara en la colonia Cuauhtémoc, a media cuadra de su departamento.

Vestida con una blusa *beige*, un suéter negro, una mascarada de varios colores, un pantalón oscuro y unos zapatos negros, Guillermina le pregunta a este reportero para qué es la entrevista. Una vez que le explico que se va a publicar en *Nuestra Danza*, la plática se va desarrollando naturalmente.

Narra Guillermina con su voz ronca:

—Nunca tuve la opción de elegir. Nunca estuve entre la danza y otra cosa. Simplemente estaba en la danza para siempre... Cuando lo concienticé es porque ya estaba en la danza. Recuerdo que tuve una gran rebeldía contra mi familia y esas cosas que a todos nos pasan. Pero, ¿cómo fui a dar a la danza a través de Waldeen? ¿Y cómo me quedé? ¿Y cómo me arraigué? En la juventud uno hace cosas de las cuales luego no se acuerda.

—*O no se quiere acordar, también puede ser...*

—Fíjate, de lo que me acuerdo es que ya estaba en la danza haciendo huelgas de hambre en mi casa contra mi mamá, porque no me dejaba ir a la clase de Waldeen. Antes estudié con Estrella

Morales, porque me sacaron de la Escuela de Danza. Un día apareció Waldeen. Me uní a ella... Ya no pude saber de otro mundo aparte del de la danza. A eso me refiero. No a que haya sido inconsciente, sino a que mi conciencia se formó ya dentro de la danza.

—¿Waldeen influyó en su trabajo dancístico?

—Si Waldeen no hubiera aparecido en el panorama de la danza mexicana, otra cosa hubiera sido. Probablemente hubiera sido jugadora de pókar, porque vengo de una familia de jugadores. Si no hubiera sido bailarina hubiera sido un tahir.

—Se dice que en una gira de Ballet Nacional por Cuba en 1960 usted perdió el dinero de los viáticos en un casino. ¿Es cierto?

—Les doblé el dinero a cada uno de los bailarines.

—Entonces, ¿no perdió?

—Les dije: tráiganme su dinero que yo se los doblo. El problema fue que no me dieron todo su dinero y que jugué con muy poco. Porque sé que el jugador que juega con poco dinero generalmente lo pierde. No puede hacer un plan para apostar y

ganar. Como no me cumplieron y me dieron muy poco dinero lo perdí... De ahí viene el mito de que perdí el dinero de los bailarines de Ballet Nacional. (Las últimas palabras las dice Guillermina riéndose.)

—¿No cree que pueda existir una similitud entre apostar en el juego y dedicarse a la danza?

—No lo sé. Sería cosa de consultar con Freud. ¿Cómo voy a saberlo? Sé que vengo de una familia de jugadores y que desde jovencita fui a los casinos y a las mesas de pókar. Mi mamá nos decía a mi



Guillermina Bravo.

hermana [Lola] y a mí: ¿Niñas por qué están haciendo tarea? ¡No vayan a la escuela! ¡Váyanse a jugar!

Guillermina toma de su café con crema que le acaban de servir. Sobre su paso por la Academia de la Danza Mexicana cuando recién se fundó en 1947, donde ocupó el puesto de directora, nos dice:

—Estuve un año. Luego vinieron los problemas burocráticos. Me acusaron de tener ahí una célula del Partido Comunista. A mí me han acusado de todo. Esta acusación fue benéfica. Yo, que estaba harta de la burocracia dije: ¡magnífico! Afortunadamente era la época de Carlos Chávez [como director del Instituto Nacional de Bellas Artes] y conservé el sueldo a mi salida. La maravillosa cantidad de doscientos pesos mensuales.

Sabido es que Guillermina junto con un grupo de bailarines abandonaron la Academia para fundar el Ballet Nacional. Acerca de los principios de la naciente compañía, la Bravo puntualiza:

—Eran los mismos de la Academia que yo había redactado. Era un organismo para crear, investigar y difundir la danza moderna mexicana. En vez de eso, años después se hizo otro decreto para crear un ballet de danza clásica.

—*¿A qué se debe que el Ballet Nacional logre vivir 42 años? ¿A los polvos que les echa Guillermina a los bailarines?*

—(Guillermina se ríe y contesta.) ¡Precioso! A eso... Soy bruja. (Ahora el que ríe es el entrevistador). No. Se debe a varias cosas. Mira, en primer lugar, me imagino, que a los métodos. Ninguna organización artística dura si no tiene métodos de trabajo que atraigan, que hagan que los artistas que pertenecen a ella, estén siempre sorprendidos de lo que sucede y que sean siempre creadores. Segundo, a un local permanente que hemos tenido. Tercero, a la selección rigurosa de los elementos que pasan a la compañía. O sea, la creación de grupos sueltos, luego una especie de seminario y ahora un colegio donde se enseña la técnica. La gente que entra a la compañía, sabe cómo es Ballet Nacional, cómo funciona y cuál debe ser su participación dentro de él. No hay ilusiones de que van a llegar a ser grandes bailarines si no están formados. En síntesis son los métodos, junto con el

rigor de selección y junto con una pequeña escuela de donde salen los elementos... Aparte de los polvos.

A Guillermina Bravo dentro de su creación coreográfica se le reconocen las siguientes corrientes artísticas: nacionalista, con obras realistas de temas sociales de 1951 a 1957; no realista, con temas mágico-rituales provenientes de las comunidades indígenas de 1958 a 1963; exploración de los diversos usos del coro, con temas didácticos de 1964 a 1967. A partir de entonces sigue dos líneas de desarrollo: una que enfoca al hombre en su vida interior, manifestada a través de sus relaciones eróticas y oníricas, y otra en la que explora el espacio escénico a través de formas geométricas de 1967 a 1971.

Ambas corrientes se integran en *Homenaje a Cervantes* (1972). En 1973 inicia una etapa de creación de coreografías para solistas, determinadas por la personalidad de cada bailarín, como por ejemplo: *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto*, *Estudio número 2. Danza para un efebo*, *Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila*, etc. En la actualidad ha emprendido la creación de un laboratorio de artes escénicas, para el desarrollo de artistas que lleguen a integrar las diversas técnicas de danza y actuación.

—*Maestra, un bailarín que se enteró que la iba a entrevistar, me pidió que le preguntara cómo crea sus danzas. ¿En qué se inspira? ¿En el tema? ¿En la música?*

—Dile a ese bailarín, que eso no se lo puedo decir ni yo ni ningún otro artista de la danza, porque cada obra es diferente. Nunca es lo mismo. El proceso es diferente. No hay una regla. Hay, digamos, nociones básicas como tener un tema, una estructura y un lenguaje corporal que tenga que ver con el tema y con la estructura. Esas fórmulas se saben y se olvidan a la hora de la creación. A veces, una danza nace del color de una luz o de un bastón. Una vez Martha Palau me regaló un bastón y alrededor de ese bastón hice una danza. O sea, nunca se puede saber.

—*¿Se puede crear una danza a partir de un encargo?*

—Sí. Desde hace tiempo mis danzas, una de cada tres, son encargos. Una vez un funcionario que ahora vuelve al INBA,

Salvador Vázquez Araujo, que era director de danza, me llamó y me dijo: Te voy a dar cinco mil pesos si me haces una coreografía sobre este libro. Le contesté: Sí Salvador, yo te la hago. Pero cuando llegué a mi casa me di cuenta que el libro era *El Quijote de la Mancha*. Fue para mí una de las danzas más difíciles que he hecho en mi vida. ¿Tú te acuerdas de *El Quijote*?

—No, no me tocó verla.

—Se llama *Homenaje a Cervantes*. Fue con la que se estrenó el Festival Cervantino... Las danzas por encargo se suceden cada dos o tres años. A veces cada año. Ballet Nacional, aparte de otras cosas, es un taller de coreógrafos. En ocasiones el encargo lo toman otros coreógrafos. Pero en general siempre tenemos danzas por encargo. Este tipo de danza es un reto para el coreógrafo.

Al interrogar a Guillermina acerca de lo que se ha dicho de Ballet Nacional en el sentido de que se han casado con la técnica Graham, ella responde tras dar una fumada a su cigarro.

—Es que no saben. Si Martha Graham alguna vez ve nuestras obras nunca dirá que son Graham. Nosotros tomamos esta técnica como una forma de construcción del cuerpo. Es una técnica formativa. No tomamos los elementos que hicieron a Martha famosa teatralmente. Esos son personalísimos. Lo que tomamos es la técnica por varias razones:

Primero, porque forma los cuerpos. Los esquemas óscoumculares los forma completamente. Segundo, porque es una técnica muy rica que está sujeta a enriquecerse más. Mientras más investigamos en la historia de la danza, en las diferentes culturas, más se acerca a lo que nosotros hacemos. Cuando estudié la cultura prehispánica me di cuenta que casi todos los movimientos —no hay más que ver los murales de Cacaxtla, recién descubiertos— son absolutamente nuestra técnica.

O sea, que aquel que diga que tenemos una técnica americana está mal. Martha fue suficientemente inteligente para tomar la raíz de las culturas más primitivas, fundamentalmente de Asia y América Latina. Esto es muy atractivo en la técnica. Aparte de que forma los cuerpos con gran fuerza y con gran concentración de energía que es la que sirve para bailar, funciona

muy bien. Por qué tengo que inventar una técnica si ya hay una muy buena, que me acomoda muy bien.

—¿Usted considera que es verdaderamente inútil pensar en una técnica mexicana?

—Pensar sí. La técnica de esta raíz excelente que tenemos se va a ir desarrollando y tomando las propias características de los cuerpos de los bailarines mexicanos. Crear una técnica no es decir voy a hacer una técnica. Se hace diariamente en el estudio. Se practica en cada coreografía. Es un proceso que ya está dando frutos. No llegan al público tal vez, pero llegarán muy pronto. Porque primero es la obra de arte y luego la técnica. Es decir, las experiencias de nuestras danzas van a ir cambiando la técnica en un proceso largo, hasta que se vean los cuerpos como deben verse.

—Se habla de que en determinado momento Ballet Nacional tuvo que “cerrarse” para sobrevivir. Para poder defenderse de cuestiones externas. ¿Por qué Ballet Nacional en estos momentos no se abre? ¿Por qué Guillermina Bravo no hace un taller para jóvenes coreógrafos?

—Mira, ya te dije antes que Ballet Nacional es un taller de coreógrafos. Por supuesto que está. Pero está con la rigurosa selección que ha hecho que Ballet Nacional dure tantos años. No cualquier persona puede estar ahí, porque no vamos a ser entendidos. Se puede dar un taller a nivel coreográfico cuando la gente esté formada como bailarina. No es posible abrirnos. ¿A quién? El que desea acercarse a Ballet Nacional tiene la puerta abierta. Pero tiene que pasar por determinados tiempos de rigor para poder participar en la vida artística de la comunidad que es Ballet Nacional. De otro modo. ¿cómo puede?... Yo he dado muchas conferencias sobre coreografía. He hecho muchas obras. He aprendido de los indios de México y de los grandes coreógrafos del mundo a los que he visto. Nunca he tomado una clase de coreografía. Se aprende como en todas las artes.

(Guillermina come un poco de un pay de queso. Juega con el tenedor en el aire. Respecto a la importancia de la escuela de Ballet Nacional afirma)

—Su función es dar buenos bailarines. Que sean el instrumento adecuado para el coreógrafo. O sea, la simbiosis coreó-

grafo-bailarín es algo importantísimo en nuestro arte. Porque si hay un coreógrafo genial que tiene sillas, pues hará un ballet de sillas. El verdadero creador de la danza es el bailarín. Si un coreógrafo no cuenta con buenos bailarines que lo entiendan orgánicamente, que lo entiendan con su cuerpo, que lo entiendan con su mente, no puede crear nada de danza. Los coreógrafos que crean en su casa muchas historias de danza, para mí no son coreógrafos. La danza es un arte visual. Tiene que verse desde los cuerpos de los bailarines.

A la pregunta sobre la situación de la enseñanza profesional de la danza contemporánea en México, Guillermina precisa:

—Te voy a contestar muy contundentemente. Estoy luchando terriblemente desde hace cuatro años por hacer una escuela para profesionales de la danza contemporánea. Es una de las grandes metas que estoy a punto de cumplir en la ciudad de Querétaro. Esa es mi respuesta. Yo creo que no existe el entrenamiento serio del bailarín contemporáneo. A nosotros nos llegan gentes del Sistema [se refiere al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA] que ni siquiera tienen su "centro". Ni siquiera saben cuál es su espina dorsal. Te doy ese ejemplo, para que veas cual es mi opinión. De ahí que yo invente hacer una escuela.

Los fundamentos pedagógicos de la escuela es tema para otra entrevista —prosigue. La escuela de Querétaro es compleja. Va a incluir una carrera completa teórica y técnicamente. Va a tener cinco ramas de profesionales: bailarines, coreógrafos, maestros, investigadores y técnicos de foro. El fenómeno de la danza completo.

El presupuesto todavía no te puedo decir de dónde viene. Pero llegará. Cuando me propongo algo debo lograrlo. Y esto lo lograré. Habrá presupuesto. La escuela iniciará sus cursos en este año.

Aprovechando que Guillermina y yo hablamos de cuestiones monetarias, la interrogo acerca de cómo Ballet Nacional ha sobrevivido estos 42 años. La respuesta es:

—El Estado nos ha ayudado. Primero con mi pequeño sueldo. Luego con algunos otros. Después de mucho trabajo y

muchos recorridos por el país bailando en diversos lugares —esto es muy sabido— hemos logrado un subsidio que ha ido creciendo, que se ha estancado, que ha retrocedido y que ahora es dado en forma de salarios mínimos. Eso nos ha ayudado muchísimo. No es lo que Ballet Nacional gasta, porque aparte tenemos funciones de donde existe un pequeño fondo para vestir las obras. La producción no la paga el INBA.

Lo que ganan los bailarines de Ballet Nacional está en el límite. No les permite vivir, pero viven. Una primera bailarina, por ejemplo Antonia Quiroz, con el aumento de los salarios mínimos gana actualmente 900 mil pesos. ¿Tú crees que con eso puede subsistir una bailarina?

Un tema obligado en la entrevista es la opinión de Guillermina Bravo en lo que toca a la danza contemporánea mexicana. Ella, tras de detenerse a pensar un momento y después de mirar al entrevistador, contesta:

—Yo sólo sé de lo que hace Ballet Nacional. Sé de la existencia de los nuevos grupos, llamémosles independientes. Hablo con ellos y los veo. Me parece que es una consecuencia del trabajo de todos ellos que realmente pertenecen a la danza contemporánea. Tengo mis ideas muy personales sobre cómo esos grupos en realidad pueden funcionar como profesionales. A mi juicio no lo son. Pero no soy yo la que debe decidir, sino los propios grupos. Ellos son los que deben reflexionar sobre qué es el profesionalismo y cómo es que van a manejarse en el presente y en el futuro.

Esto en términos generales, porque no puedo ser juez y parte del movimiento dancístico contemporáneo en México. Aunque ellos sí nos juzgan a nosotros, no estamos para juzgarlos a ellos. Hay un consejo en el INBA dedicado a ayudar a estos grupos en lo que necesiten. Para mí eso es muy satisfactorio.

Dentro de la extensa charla con Guillermina, le pregunto su opinión sobre la crítica de la danza en México. Estas son sus palabras:

—Como siempre, hay crítica que es muy personal. Les gustamos o no les gustamos a los críticos. También hay una crítica analítica muy importante, que salvo la pintura no tiene

ninguna de las otras artes. Ni siquiera el teatro tiene buenos críticos que digan por qué es buena o es mala una puesta en escena. Nosotros tenemos críticos muy importantes como Alberto Dallal, Raquel Tibol, Patricia Cardona y tú.

Guillermina Bravo a lo largo de su vida artística ha recibido reconocimientos importantes, como las medallas por cumplir veinte años de trabajo en la danza mexicana durante la Olimpiada Cultural (1968), del Festival de Danza Guadalajara (1970), del Primer Festival Cervantino (1971) y el correspondiente a 1976. En 1975 le fue otorgado por la obra *Matka* el premio a la mejor coreografía para teatro por la Asociación de Críticos y Cronistas Teatrales la cual dio a este nuevo estímulo, que otorga anualmente, el título de Guillermina Bravo. En 1977 se lo otorgaron nuevamente por su coreografía *La ópera de tres centavos*.

En 1979 Guillermina recibió de manos del presidente de la República el Premio Nacional de Artes y en 1989 el Premio José Limón que otorga el gobierno del Estado de Sinaloa, entre otras muchas distinciones.

Sobre lo que los premios significan para ella, dice Guillermina:

—¡Ah!, pues me encantan. Me dan mucho gusto. En el fondo sé que no soy yo quien lo merece sino los bailarines que hacen posible mis obras. Me ilusionan mucho los premios y los agradezco, aunque no trabajo para ellos. Hago danzas porque no sé realizar otra cosa. Es mi oficio. Es mi vida.

—Si Guillermina Bravo volviera a nacer, ¿se dedicaría de nuevo a la danza?

—No creo en la reencarnación. No me hagas esas preguntas... Si queda algo de mí será la escuela y ciertas obras que puedan seguir bailándose.

Es tarde. Llueve. Guillermina se pone una gabardina *beige* con peluche negro en el cuello. Saca su paraguas. Nos despedimos con un beso. ¿Nos veremos pronto?

Nuestra Danza, número 8, mayo de 1990.

**LABERINTO
DE
MIRADAS**

Introducción

Cuando en aquella ocasión, 30 de noviembre de 1982, en San Andrés Ixtlán, Jalisco, me encontré con Amalia Hernández, pensé inmediatamente que al hacerle una entrevista, se pondrían en claro muchísimas cosas sobre su trabajo. Evidentemente la vieja loba del mar del espectáculo folklórico —con su respectivo trasfondo ideológico y político— no se dejó cazar por el inocente entrevistador.

Así, el encuentro con tan encumbrado personaje, no podía pasar inadvertido. Era necesario que lo conociera un gran número de lectores. Entonces, surgió la idea de la crónica. La escribí. La leí una vez. La releí muchas veces. Después, algunas llamadas al *Unomásuno*, para ver si se podía publicar. Se pudo. Fue acogida con beneplácito.

Lo demás, vino casi solo. (¿Y quitándole el casi?) Empecé a recorrer los lugares donde hay fiestas tradicionales y danzas folklóricas, sin importarme que lo que escribiera se quedara sin publicar. Así surgieron muchas crónicas. Claro está, sin descuidar mi trabajo profesional de investigador de folklore. Y sin hacer a un lado la importancia de resaltar estos hechos como cultura de resistencia.

El gorila, personaje de los bailes de San Andrés

SAN ANDRÉS IXTLÁN, Jal. ¿Una crónica de una fiesta tradicional? ¿Una crónica que habla de una danza folklórica? Esto es una crónica. No quiero ponerme el huarache antes de espinarme; pero creo que hay varios recursos para hablar de las fiestas tradicionales y de las danzas folklóricas. No hay un solo camino, aunque el trasfondo, lo que no se ve, importa mucho. La superficialidad es una forma de no solidarizarse con los grupos explotados. Es, además, un servicio —a veces gratuito— a la cultura hegemónica.

Tres días antes de la fiesta llego a San Andrés Ixtlán, municipio de Gómez Farías, ubicado en el sur de Jalisco. Faltaban algunos minutos para el mediodía. Observo, sentado en una banca del jardín: una terraza (cantina) vacía con un mingitorio hecho en un hoyo de la tierra, juegos mecánicos, expendios de carne, instrumentos de un conjunto moderno, vendimias cerradas, un señor que limpia una cabeza de cerdo y una banda de música uniformada de verde que casi corre al recibimiento.

La función. Día de San Andrés. Llego a la casa de uno de los viejos danzantes: don Salvador Covarrubias. Él me lleva hasta la casa del capitán de la *Danza de los paistes*: don José Cantera. Son las once de la mañana. Se comienzan a juntar los paistes. Las mujeres con flores de papel crepé en una armazón de carrizo montada en una copa de un sombrero, confeccionan las coronas. De las vigas del techo cuelgan los trajes de paiste (heno) que

deberán ponerse los danzantes. Poco a poco se da el proceso de transformación. El Gorila —influencia evidente de lo dominante— batalla para ponerse el traje. Le tiene que ayudar don Salvador. Todos se apresuran para estar listos pronto. Abajo del heno que los cubre, se puede apreciar pantalones modernos y tenis. En un santiamén está lista la cuadrilla: los Monarcas —un hombre y una mujer—, el Gorila, doce paistes y los dos músicos (con sus instrumentos: violín y vihuela).

Afuera de la casa del capitán dan las primeras bailadas. Se ven alegres y las pisadas denotan fuerza. Luego emprenden el camino hacia el jardín del lugar. Al llegar a éste, Amalia Hernández los espera junto con su ayudante dentro de un automóvil último modelo. Ni siquiera se entera que los danzantes ya casi están a sus espaldas, porque una banda toca ruidosamente. De pronto se da cuenta de que los paistes han llegado. Le comenta a su ayudante, sin ninguna prisa descienden los dos del auto. Su ayudante comienza a tomar fotografías, mientras ella en una hoja de papel doblada, que sacó de su bolsa, hace las primeras anotaciones, al mismo tiempo que ensaya las pisadas, sin importarle que la vean. El bajista del conjunto moderno que se encuentra ahí, al verla se sonríe. Ella ni se entera. Sigue ensayando. Luego se retira un poco, comiendo cacahuates. Aprovecha, después, un momento para hablar con el Gorila. Lo interroga sobre la confección de la indumentaria. Le pide permiso para grabar. La danza continúa su ejecución en la calle frente al templo, hasta que llega la hora de la misa de los ausentes, momento en que los danzantes se desplazan hasta el portal de la delegación municipal. Al ayudante de Amalia Hernández no le importa quedar en determinado momento dentro del contingente dancístico para tomar fotos o grabar la música. Cuando estamos en el portal (en el instante en que me duelen los callos que me crecen al igual que los agujeros de mis botas, por mi largo peregrinar por pueblos y rancherías) viene ella hacia mí. Nos saludamos como viejos conocidos. Después de platicar un rato, en el que me ofrece copias de sus fotos tomadas, le hago saber mi deseo de hacerle una entrevista. Me responde que en México, porque ahora está muy concentrada. Seguimos platicando, mientras ob-

servamos la danza. Luego habla con el dueño de una máscara para comprársela. Les da dinero, cien pesos a cada danzante y 500 a cada músico. Un danzante grita insistentemente: fórmense, para repartir las monedas. Se hace una pausa para descansar y esperar que termine la misa. Después, prosigue la danza. Otra vez el regreso al frente del templo, justo en el momento en que el conjunto moderno empieza a tocar. Amalia Hernández se acerca a mí y me dirige unas palabras, ¿o yo a ella? se despide amablemente. Le da la mano al Gorila. Desde la ventanilla del automóvil dice adiós a los danzantes agitando la hoja doblada donde anotó sus observaciones. Así termina su investigación. Se va una figura y aparece otra: el Obispo. Quiero entrevistarlo. Cuando lo busco ya no está. Por lo visto no es mi día para entrevistar personajes; pero sí para convivir con los danzantes. La danza sigue, en medio de cohetes y música de banda.

Repiques. Se hace la rifa para el nuevo mayordomo. Una diana con la banda. Se juntan otras danzas. Algarabía. *El sauce y la palma*. Aplausos para el mayordomo del año próximo. *Mi gusto es*. Recorrido hasta donde vive el mayordomo. Afuera de la casa la banda toca Veracruz y el Gorila y el Viejo —que se une un poco antes a la danza— bailan y juegan. Los paistes aprovechan para ir a hacer sus necesidades. Ponche de tamarindo. Luego a casa del capitán. En el camino un alto para ofrecer en una casa, algo en honor de los danzantes. Ahí se da el encuentro con una señora que arrea a dos bestias cargadas con costales de maíz. El Gorila suena el chicote cerca de ella. La señora se enoja: ojalá me des, hijo de ... Al llegar a la casa del capitán todos se ven rendidos: los músicos, los paistes y el Gorila. Todos menos los Monarcas y el Viejo que se escapó sin que nadie se enterara. Es más, hasta el cronista —subjetivo y todo— ya no quiere escribir, ya no quiere grabar. Ya nada más quiere solidarizarse con los danzantes que, finalmente son gente explotada, como en todos lados. (Bueno, después sigue la comida, el ponche y la plática interminable...)

Unomásuno, 9 de diciembre de 1982.

De una disputa sentimental surgió la tradición de la *Danza de los cúrpites*, en San Juan Nuevo, Michoacán

SAN JUAN NUEVO, MICH. La primera vez que estuve en esta población fue en el mes de diciembre del año pasado. En aquella ocasión platicué con don Juan Sánchez Dondiego, capitán de la *Danza de los cúrpites* del barrio de San Mateo que, en el mes de octubre ganó el primer lugar en el concurso efectuado en Zacán. Ahí creció más mi interés por conocer esta danza.

Pero es mejor que empiece por el principio. Que me ubique. ¿O que nos ubiquemos? Ustedes y yo, para que pueda haber crónica. O sea que los necesito desesperadamente. Sin lectores de qué diablos sirve todo esto.

En San Juan Nuevo, fundado en 1943, después de que el nacimiento del volcán Parícutín obligó a los moradores de San Juan Parangaricutiro o San Juan de las Colchas, a trasladarse al lugar donde ahora viven, se realizan diversas fiestas tradicionales, como las de Semana Santa, Jueves de Corpus, Lavado de la Ropa de la Virgen, las del Señor de los Milagros, Día de Muertos, Navidad y Día de los Reyes Magos, entre otras.

Otra vez estoy en San Juan Nuevo. Ahora para asistir a la competencia de los cúrpites (que, en purépecha, quiere decir los que se agregan, se juntan. Se agregaban a la *Danza de los viejitos*, que se efectuaba el 24 en la noche, el 25 y el 26 de diciembre). Antes de su presentación compiten en el entarimado especialmente construido por las autoridades municipales, dos cuadrillas

de cúpites feos: la de los millonarios y la de los cútzeras (pobres). El maestro de ceremonias dice que, por no encontrarse en ese momento los miembros del ayuntamiento, al finalizar se levantará la mano de los participantes y el público con su aplauso dará a entender quien es el ganador.

Empieza pues, la competencia: primero, los dos tarépetis (viejos); segundo, las dos maringuías (hombres vestidos de mujer) —danzan con una exquisitez sensacional, sosteniendo una faja con sus manos—, tercero, un cúpite de cada cuadrilla —uno de ellos entre los bien ejecutados zapateados, baila de puntas. Estos cúpites feos utilizan varias formas de disfrazarse: máscaras de plástico, overoles, chamarras tipo impermeable, etcétera. Luego llega la premiación. El presidente municipal, que ya se encuentra ahí, levanta la mano de un tarépeti y la gente aplaude. Enseguida la del otro y sucede lo mismo. Gana el de los cútzeras. Se presentan las dos maringuías. Se sigue el mismo procedimiento. Otra vez gana la de los cútzeras (cuando estoy tomando estas notas, Carolina voltea y me dice: pon que hay mucha manipulación).

Entre aplausos, gritos, chillidos, ir y venir de la gente, amontonamientos a los lados del entarimado, cambio de impresiones y saludos a los conocidos, llega el momento fuerte del día: la entrada de los cúpites bonitos, los de de veras, los que todo mundo espera con ansias. Mientras, se escuchan versiones sobre el tema de la danza de boca de quien tiene en sus manos el micrófono. La voz del personaje del micrófono se vuelve a escuchar para hacer saber a la concurrencia que, en esos momentos, se integra el presidium y el jurado calificador. Integran este último personalidades del Instituto Michoacano de Cultura y funcionarios del gobierno del estado. Intrigadísimo me pregunto: ¿qué conocimientos, capacidad, estudios, sensibilidad, agilidad mental, compromisos y disposición tienen para calificar algo que es totalmente ajeno a su cultura? Esas personalidades que “contribuyen a la publicidad del lugar”, como expresó el mismo personaje del micrófono, ¿qué vela tienen en el entierro?

La cuadrilla del barrio de San Miguel entra por la derecha del entarimado. Aparecen frente al nutrido público con los



Danza de los Cúrpites de San Juan Nuevo, Michoacán. (Foto de César Delgado Martínez.)

brazos extendiendo sus capas. Un gran júbilo se deja sentir. Hay alegría, regocijo, interés por darse cuenta de en qué terminará la competencia. Después se hacen a un lado y entra la del barrio de San Mateo. Hacen la presentación. A la cabeza van el tarépeti y la maringúa.

Principia, así, la competencia. En medio de todo lo que produce la decisión del jurado, uno no deja de preguntarse el porqué de esta confrontación. Y así don Juan Sánchez Dondiego —a reserva de corroborarlo una vez que encuentre su libreta, donde tiene todo anotado y que me hará llegar por conducto de Daniel Sonora dice—: “En 1917 o 1918, la muchacha más bonita de San Juan Viejo era Julia, a quien se disputaban en amores Espiridión Anguiano (el rico) y Espiridión Martínez (el pobre, el bueno, el de buen corazón, el guapo). Cada uno forma una cuadrilla de cúrpites que se enfrasca en una competencia, ganando el segundo. A partir de ahí surge la tradición. Posteriormente, en fecha no precisada, se pide la intervención de las autoridades civiles para la organización del encuentro y así evitar dificultades serias entre ambas cuadrillas...” Esa es la historia.

Unomásuno, 16 de enero de 1983.

La esperada *Danza de los pitufos*

SANTA FÉ DE LA LAGUNA, MICH., 6 de enero de 1983. Venimos todos a cantar en tu honor. Esta crónica empieza unas horas antes de estar en esta localidad. En Morelia, en casa de un amigo y festejando el santo de su papá. Olas que van cuchicheando sobre las olas de tul. Todos cantan, después de comer. Y el viento se pone a cantar. Y en serio me voy a meter con esa. Y eres princesa del campo. Flor de lluvia de Michoacán. ¿Por qué al caer la tarde se aflige mi corazón? Y luego otras canciones.

A las 9:30 horas de la noche estoy en casa del carguero don Ricardo Dimas en Santa Fe de la Laguna, donde está el Niño Dios. Todavía no llegan los danzantes, a pedir permiso para danzar esta noche y dos días más y luego regresar al tercero a dar las gracias. Afuera en lo alto de un poste se encuentra una estrella iluminada como señal. En la banqueta hay mujeres y niños sentados esperando. Están quietos. En el Nacimiento arreglado con musgo y figuras diversas: pastores, animales y los Reyes Magos, hay cuatro Niños Dioses. (El del vestido blanco es de la iglesia y los otros tres son de los vecinos que después de llevarlos a bendecir los trajeron aquí.) Mientras tanto espero en el lugar en donde están reunidos hombres y mujeres. Los primeros alrededor del fogón donde se hace el café y las segundas cerca de donde se cuecen las chapatas (tamales de harina de trigo).

La primera danza en llegar es la de los Tigres del barrio de San Pedro o Santa Fe Chico. La gente corre y yo entre ellos, para verlos bailar. Acompañados de dos mandolinas, una jarana y un tambor ejecutan sus diseños coreográficos. (Todas las danzas tienen semejante acompañamiento musical, dos o tres personajes principales que son los "directores" que se encargan de recibir los obsequios, y que se han incorporado últimamente en la danza). Un anciano que está a un lado mío les dice a un grupo de niños: no se junten, para que pueda ver el señor que no es de aquí, refiriéndose a mí. La danza continúa. En un plato ofrecer cigarros a los bailarines. Uno de los "directores" los saca de las cajetillas y los acomoda en el plato para repartirlos. También les dan café y chapatas. Los músicos tocan *El Torito*.

Llega otra danza. ¿Cuál será? Todos corren a verla. ¿O corremos? Es la de los Ashats. Los directores pegan con su vara en la cabeza, a los ejecutantes que no hacen bien las cosas.

Después de bailar un rato, se van los dos grupos. Primero el de los Tigres y posteriormente el de los Ashats.

De nuevo carreras para presenciar la llegada de otra danza. Pero como no llega, converso sobre mil cosas con mis acompañantes. Aprovecho el momento para platicar con el señor José Dimas Villa, quien junto con su hermana canta pircuas (canciones purépechas que hablan del amor, de las muchachas, de las flores y hasta de las decepciones amorosas). Dice que su hermano no lo quería enseñar a tocar la guitarra, por los riesgos que esto encierra porque cuando alguien canta y toca ¿o toca y canta? se le acercan algunas personas y luego, luego le ofrecen de tomar. No le quedó otra más que aprender solo a los 16 años. En lo que respecta a la danza expresa que, "nosotros queremos que usen máscaras. Pero la juventud no quiere. No está correcta esa danza. A lo mejor al rato salen los Pitufos. Eso es lo que ven en la televisión y en las revistas. Hemos perdido ya la música de jarana."

No está nada equivocado, pues la danza que tarda tanto en llegar es la de los Barones Rojos. Después llega otra donde sus componentes están vestidos de Kalimanes. Se van los Barones Rojos... Esta es una parte de los festejos con motivo del naci-

miento del Niño Dios que se inician el 24 de diciembre y terminan el 2 de febrero, con sus respectivos intervalos... El cronista impactado por lo que ve, una vez más muestra los hechos que lo hacen exclamar: ¡La penetración de la cultura hegemónica está gruesa!

Hora Cero, 26 de octubre de 1983.

Un conjunto jarocho con una flauta

TLACOTALPAN, VER., 2 de febrero de 1983. Con una singular mezcla de elementos religiosos y profanos, tradicionales y comerciales, se festeja a la Candelaria en este lugar, del 29 de enero al 9 del mes en curso.

El mero día de la fiesta, se efectúan una serie de actos religiosos. Un día antes por la noche, se presentó el ballet folklórico Raíces del pueblo de la Universidad Veracruzana, bajo la dirección de Miguel Vélez, quien cierra el círculo: primero, retoma los sones jarocho originales, luego les da su propio tratamiento y finalmente, vuelve al lugar original para mostrarlos deformados.

Por la tarde, después del rosario, se hace la procesión de la Virgen de la Candelaria. La campanas anuncian que la festejada sale de la iglesia cargada por fuertes hombres y va rumbo al embarcadero del río Papaloapan. Antes de que llegue, me acomodo en una pequeña lancha, desde donde puedo ver el lanchón adornado que ocupará la Virgen. Tiran cohetes. La flotilla de embarcaciones está dispuesta a iniciar el recorrido. Majestuosa hace su arribo la Virgen. En su lanchón, las mujeres jarocho con su indumentaria tradicional se confunden con los Concheros. La procesión es imponente. La caravana de lanchas recorre la trayectoria acostumbrada. La Virgen con el pelo al aire, va a la cabeza, como dueña y señora de estas fiestas.

En la noche, en la Plaza de doña Martha, se realiza la final del Quinto Encuentro de Jaraneros. Antes de las siete, los enviados de Radio Educación instalan el equipo. A las siete y cinco se inicia el evento, con una falla en el sonido que se arregla hasta la tercera intervención de los primeros participantes. Luego, durante cuatro horas, intervienen músicos jarocho de Tlacotalpan, San Andrés Tuxtla, San Basilio Súchitl y Cosamaloapan, entre otras poblaciones. Mientras se escuchan las voces y los instrumentos, en la tarima adultos y niños le entran al zapateado. La indumentaria tradicional no se usa para el encuentro. En las intervenciones de El taconazo y del Mono blanco (este último grupo dirigido por el ampliamente conocido Arcadio Hidalgo) aparece un instrumento nuevo dentro del conjunto jarocho: una flauta. ¿Un conjunto jarocho con flauta? ¿Qué significa esto? ¿Dónde está el arpa? ¿Esto es un conjunto tradicional o un conjunto experimental? Por favor, que lo expliquen los etnomusicólogos; porque Eugenio Sánchez Aldana dice en los micrófonos de Radio Educación que esto es válido; pero yo le pregunto: ¿hacia qué procesos de cambios conduce este hecho? ¿Acaso con este evento se pretende desregionalizar la música folklórica? Después uno de los integrantes del conjunto de Arcadio Hidalgo toca una armónica. También toca unas quijadas de burro. Finaliza el encuentro. Recogen el equipo. Un conjunto se queda y algunas personas se ponen a zapatear en la tarima... Desde la casa de Humberto Aguirre Tinoco, director de la Casa de la Cultura, sigo escuchando la música jarocho durante algunas horas más...

Hora Cero, 26 de octubre de 1983.

Si me da un peso, le chiflo la *Danza de los matlachines*

A Luis Manuel Rodríguez Vital

LA FIESTA DE LA ASUNCIÓN DE MARÍA, en Aguascalientes —cuna del arte, elitísticamente hablando— culmina con la romería del 15 de agosto, por la noche. Desde quince días antes se efectúan actos religiosos en la Catedral, incluyendo peregrinaciones.

El día principal del festejo, antes de las doce, empiezan a llegar las danzas de Matlachines hasta las cercanías de la Catedral. Algunas lo hacen acompañando a las peregrinaciones y otras directamente de su ejido, colonia o municipio.

La danza, según el señor Antonio Santos Rivera, ha cambiado mucho en los últimos años. Hasta 1940 existía un solo jefe, el señor Bernabé Félix. Después formaron nuevas danzas, los señores Lucio Díaz, Juan Mireles y Carmen Montes. (Este último le da el nombre a su danza de Matlachines Internacionales de Aguascalientes de J. Carmen Montes y para reafirmar dicha internacionalidad trae en la tambora el logotipo de la Coca-Cola.)

El mismo señor Santos Rivera expresa que últimamente se han perdido pisadas y sones. Algunos músicos han muerto y con esto la música ha venido desapareciendo. Cuando se desea que los músicos actuales toquen un son y no lo saben, quienes se acuerdan tienen que chiflárselo para que lo saquen.

La danza, indudablemente, ha entrado en un proceso de cambio motivado por la influencia de la cultura hegemónica. La



Indumentaria de la *Danza de Matlachines de Aguascalientes*.

comercialización ha invadido lo que antes se practicaba como devoción. Ahora, en muchos casos se exige pago si se desea que

la danza participe, por ejemplo, en la peregrinación de los empleados bancarios.

En un recorrido, observando los diversos grupos de danzantes, resaltan inmediatamente una serie de hechos que creo oportuno consignar en este brevísimo escrito.

Mientras los danzantes se empeñan en llevar a cabo la ejecución de su expresión dancística, en la plaza se hace sentir con bastante notoriedad la presencia de la cultura manejada por la clase dominante. Baffles ensordecedores reproducen la música disco, primero, y la actuación de artistas, después. Para oír el violín de una danza casi hay que pegar la oreja al instrumento.

Sin embargo, los organizadores (Gobierno del Estado, Presidencia Municipal, DIF) se sienten orgullosos porque en el programa de diversión y esparcimiento está presente, nada menos, señoras y señores, que la distinguidísima esposa del señor gobernador y su señora madre (obviamente del gobernador), quien cumple años y se le ofrece el corazón de los hidrocálidos que la aman hasta la locura, mientras los danzantes —al fin y al cabo rancheros— se afanan en la interpretación de su manifestación cultural.

Entre las danzas concentradas en la plaza principal y en la calle frente a Catedral, destacan la Danza del Templo de Nuestra Señora de San Juan, la Danza de los Indios de las Flores, la Danza de Campesinos del Salto de Ojo Caliente, la Danza Guadalupana de Pabellón de Arteaga, Matlachines Rojos de Aguascalientes de la Colonia del Trabajo, Matlachines Aztecas de la Colonia Altavista (calle de Santa Irene), la Danza de los Ases, la Danza de los Azules de Pabellón y algunas otras más.

En varios danzantes se dejan ver, debajo de las enaguillas, los pantalones de mezclilla, sonajas de plástico, etc. Destaca una danza donde el viejo viste un traje de huichol.

Danza y teatro, año 7, número 36, noviembre-diciembre, 1982, enero-febrero, 1983. (Número especial.)

De Concheros y alabanzas al Señor Santiago

TLATELOLCO, D.F. La historia se repite. ¿Cómo comenzar esta crónica? ¿Cómo describir lo vivido en la Plaza de las Tres Culturas? ¿Cómo no caer en lo subjetivo? El cronista siempre vive con temor lo que dice o lo que escribe.

Pero debo dejar a un lado todas mis dudas y empezar por donde debe ser: a las 8:30 horas en que llego a Tlatelolco, el domingo anterior al 25 de agosto, día de Santiago Apóstol, afuera de la iglesia, a un costado, se encuentra la imagen venerada. También hay algunos grupos de Concheros y Aztecas. Unos afinan sus "conchas" y otros se cambian de indumentaria. Una banda de música toca. Varios niños juegan fútbol sin tomar en cuenta que se hacen los preparativos de la fiesta del apóstol. A un lado de la plaza, hay vendimias de sopes, quesadillas, tlacoyos, gorditas envueltas en papel de china, tamales, atole, pan, cerámica de Michoacán, objetos de plástico, confeti, cascarones rellenos, etcétera, y del otro, una kermés organizada por la iglesia, donde entre otras cosas, se pueden encontrar puestos de comida y el Registro Civil.

Él es Dios. En dos líneas frente al costado del templo la Danza Religiosa de Santiago Tlatelolco, se dispone a iniciar la ejecución de su tradición coreográfica. Se encaminan para pedir permiso para danzar hasta donde está la imagen. Entonan alabanzas. ¡Vivan las ánimas conquistadoras de los cuatro vientos! Una vez que terminan regresan de espaldas al lugar original.



Danza de Concheros en Tlatelolco, D.F.

Él es Dios. Comienza ahora sí la danza. En el centro del círculo que forman sobre una pequeña pirámide de madera colocan el enorme estandarte en forma de cruz. ¿Coincidencia? ¿Remembranza de la imposición de una religión castrante?

Luego, las diversas danzas, cada una a su propia manera van pidiendo permiso para danzar. Algunas lo hacen en el lugar que se encuentran, otras dentro de la iglesia y otras más empiezan sin ninguna ceremonia previa.

A las diez de la mañana, con la imagen de Santiago Apóstol y dos pequeños nichos —en uno el Señor Santiaguito y en otro un Cristo— a la cabeza y la danza del señor Manuel Luna de San Pedro el Alto, Estado de México, se inicia la procesión. Un acto oficial de la iglesia. Adelante va un fraile dirigiendo el contingente. Entran todos a la iglesia por el costado de la derecha. Se une otra danza que entra por la puerta principal. Ya adentro entonan alabanzas, hasta que llega el momento en que aparece el mismísimo cardenal Ernesto Corripio Ahumada. De lo alto del coro empieza una lluvia de papeles de todos colores y todos estilos, de revistas, de libretas usadas, de recibos, de escritos de la parroquia, etcétera. El distinguidísimo personaje rocea con agua bendita para todos lados. A mí me cae tanta que por un momento no sé si correr o ponerme más cerca para purificar mi pecadora vida. Se inicia el camino hasta el altar. De las alabanzas interpretadas por los danzantes se pasa a la música de órgano. Toda la gente aplaude. Después viene la misa. Al finalizar ésta el contingente acompaña al cardenal hasta un anexo de la iglesia. Su ilustrísima reparte bendiciones por doquier.

Al rato me encuentro a la capitana Rosa Hernández y Maya, y ella se encarga de presentarme a los viejos capitanes. Los más respetados. Los herederos de una palabra. Cuando estamos hablando con don Félix Hernández llega una danza rarísima que lo hace preguntar: ¿Esa danza de quién es? (Posteriormente otro de los capitanes al ver la misma danza pregunta a un danzante que lo acompaña: ¿Y esos c...?).

Las innovaciones están al día: huehuetls fabricados con tambos, huaraches de plástico, telas imitación de piel de jaguar, etcétera.

Cuando faltan quince minutos para el medio día hay trece danzas, entre Concheros y Aztecas, incluyendo las que están en plena ejecución de su manifestación tradicional, las que aún se preparan para bailar y dos que acompañan la procesión de Santiago Apóstol por toda la plaza. Además hay una de Arcos y otra de Franceses y Rayados.

En el momento que me encuentro observando la danza en la que participa la capitana Rosa, en un extremo cercano de la plaza, bajo un toldo, se inicia un evento programado por la Delegación del DDF. Yo me pregunto: ¿qué hacen aquí?, cuando Amparo Sevilla voltea y me dice: es el colmo esta falta de sensibilidad.

Doy vueltas por todos lados. Voy y vengo. Observo. Este estandarte fue levantado y renovado con fecha primero de enero de 1918 por el señor capitán general de la Gran Tenochtitlan y con los permisos de los señores generales y demás capitanía de la Gran Tenochtitlan. Mayo 10 de 1978. México, D.F. Unión, Conformidad y Conquista. Mesa de la Virgen de los Remedios. Grupo de Danza Azteca de México. Tlatoani Cuauhtemotzin. 1731-1984. Dirige el general Felipe Aranda.

En los altavoces de la Delegación se escucha: ahí viene la plaga, me gusta bailar. Allá arriba en el entarimado baila una pareja. Acá los danzantes siguen adelante en la ejecución de sus danzas con una función religiosa.

Al caer la tarde, los grupos se van retirando. Dan gracias antes de irse. Adiós resplandor del cielo/alúmbranos con tu luz/ adiós mi padre Jesús/ hasta el año venidero...

Meridiano 100, 16 de octubre de 1984.

Un Stradivarius con don Jesús Canción

A la memoria de Sixto Castillo

NUEVO GRACEROS, DURANGO. La búsqueda de don Jesús Valenzuela, conocido como don Jesús Canción —un músico talonero de 73 años, que toca su violín en cantinas y restaurantes de varios lugares de la región lagunera—, se inicia en las afueras de Ciudad Lerdo. No está en casa de una de sus hijas. Entonces, emprendemos el viaje a este lugar, donde vive. Su esposa dice: Se fue a Las Palomas. ¿No lo vieron?

Después de conocer rápidamente la presa Francisco Zarco, terminada en 1968 e inaugurada en 1970, de observar el lugar que ocupó durante muchos años Graceros, nos vamos a Las Palomas.

Sixto Castillo —que es mi guía en la búsqueda del músico— se baja de la camioneta. De pronto veo al perseguido personaje. Entramos los tres a un lugar llamado Costa Azul. Don Jesús Canción se encuentra a unos conocidos. Saca su violín y empieza a tocar. Nosotros nos sentamos en una mesa al fondo. Escuchamos primero *Amor indio* o *Llamarada de amor* y luego *Siempre viva*. Uno de los señores se pone de pie para platicar una anécdota. Se ve que a don Jesús no le agrada mucho. Se trata de la ocasión en que él y el músico estuvieron presos en Durango. Cierta vez estaba ahí un maestro de música con su violín. Don Jesús tocó *Dos palomas* ante la admiración del presente.

Luego siguen piezas como el danzón *Blanca Estela* y la polka *La revolcada*. Los amigos de don Jesús nos mandan cervezas.

Como para recordar viejos tiempos don Jesús toca *Dos palomas* (al volar dejaron su palomar en el olvido...)

Sigue, con *Hace un año*, *El corrido de Chihuahua*, *El cable* y *Gabino Barrera*. Otra vez uno de los vecinos de mesa pregunta: “¿Cuántos semos?” Nos mandan más cervezas.

Se van los hombres y don Jesús viene a nuestra mesa. Dice: “El principio de mi enseñanza fue el maestro Lorenzo Vázquez. Fue el que me dio las primeras lecciones. Mi madre se empeñó por comprarme un violín. Pero el maestro dijo: ‘guárdese hasta que yo diga’. Yo seguí solfeando. Llegué a 50 lecciones. El maestro se fue y yo seguí estudiando.

”Este violín que traigo me costó treinta y cinco pesos en 1931 —afirma don Jesús. El señor don Carlos Arriaga, hacendado de la Hacienda del Refugio (de donde es originario el músico) en 1836 lo trajo de Durango para regalárselo a Eusebio Martínez, para que tocara en mayo el mes de la Virgen y en junio el mes del Corazón de Jesús, de cada año. Murió él y el violín se quedó con su hijo Juan. Luego murió éste. El concuño de la viuda Marinita, un señor llamado José Méndez, fue el encargado de comprar el instrumento. A él se lo dieron en veinte pesos y yo le dí a él quince pesos. Así que me salió en treinta y cinco pesos. Entonces vendí el otro violín —el instrumento aludido es un Stradivarius. Pero pídanme una pieza —nos dice don Jesús”.

Toca un vals-mazurca. Después *Las cuadrillas*. Cada una de las cinco, con su respectivo anuncio o invitación al baile. Esta música se bailaba por 1928. Ya para entonces, tenemos público: tres niños sentados a un lado y tres en una ventana. A las meseras del restaurante les parece raro todo lo que escuchan.

Posteriormente, entre pieza y pieza, don Jesús narra aspectos de su vida como músico...

“Yo empecé a tocar con una típica. Como no había veinteras (el antecedente de las rockolas que tocaban con una moneda de veinte centavos), ni tocadiscos, pues tenía mucho trabajo. Amenizábamos los bailes. (Voltea y me dice: ¿Quiere que le toque una pieza? La toca. Después sigue el hilo de la plática.) Todo el tiempo yo fui el jefe de orquesta. Éramos nueve músicos, ya

cuando vino el trombón, el saxofón, el clarinete y todo eso. También vino el banjo. Pero eso no funcionó. Toco yo solo desde 1960. Es que la música que yo toco es muy delicada. No cualquier guitarrero me puede acompañar. Me faltó decirle que cuando empezamos a tocar cobrábamos la hora a cincuenta centavos y éramos tres o cuatro músicos. Dos violines, un arpita y un bajo. Esa fue mi mejor época”.

En la actualidad don Jesús Canción, cuando sale a trabajar toca el violín en cantinas y restaurantes sin cobrar un precio fijo. “Lo que me quieran dar”, puntualiza el músico.

El Jalisciense, 11 de junio de 1985.

Crónica de una tarde danzonera

Es domingo. A las once de la mañana en la Plaza Hidalgo de Coyoacán se escucha música de un danzón en los altavoces. Acomodan las sillas para el público y bajo un toldo amarillo, donde se lee: ¡Viva el Danzón! arreglan el estrado para el jurado y los atriles para los músicos. Hay poca gente. Mientras llega el momento de la gran final del concurso para bailadores de danzón no profesionales, se escucha este diálogo:

—¿Ellas también bailan? (señalando a Patricia Aulestia de Alba y a Cecilia Lemberger). Pregunta una mujer.

—No. Ellas son de las organizadoras. Responde un hombre.

—Pero, ¿la Tongolele no ha llegado?

—No.

Los minutos transcurren lentamente. El mismo hombre vuelve a hablar:

—Mira ese señor de pelo canoso es Calderón. Le van a hacer un homenaje en el Riviera. Es de los mejores bailadores que hay en México.

Una señora comenta con sus acompañantes: "Para los novatos no debería haber concurso, porque no saben bailar 'abierto'". Llega el maestro Jesús Uvalle con una chillante camisa amarilla. Él da clases de bailes de salón en el Deportivo Guelatao. Una señora le dice a otra: "Le encargo mi asiento". "No se tarde mucho. Ya ve que están muy codiciados". A las meras doce el

numeroso público de las graderías empieza a aplaudir como señal de que ya es tiempo de comenzar.

De los jurados especiales el primero en llegar es Raúl Flores Canelo, que luce un paliacate rojo en el cuello. Lo acompaña su mujer Magnolia. El primer danzón de la tarde corre por cuenta de la Orquesta de Pepe Casquera. Al segundo se invita a los presentes a bailar. No se hacen del rogar. Empiezan las parejas a subirse al templete. Llega José Luis Cuevas con unos lentes oscuros.

La música y el baile de danzón siguen. Hay gente de todas las edades moviendo el bote. Desde adolescentes hasta de la tercera juventud. Unas parejas se nota que estudian con algún maestro o en determinado club, pues respetan al pie de la letra la "técnica". Otros, bailan por el mero gusto, sin importarles no iniciar con el pie izquierdo o de plano no rematar.

Llega Pepe Arévalo acompañado por su hijo de aproximadamente diez años de edad, que luce un maquillaje a la mitad de la cara. Don Manuel de la Cera feliz saluda a las organizadoras. Entre los que le darán duro al danzón, se ven guayaberas, vestidos negros con aplicaciones brillantes, trajes de hombres acompañados por fajas y moñitos, zapatos de todo tipo, hasta tenis. Pero eso sí, ni un solo pantalón de mezclilla. Parece que el danzón y esta prenda no se llevan muy bien que digamos.

Cuevas observa de pie, cuando se escucha *El veneno de mi compadre*. Hace su aparición Alejandro Aura. Rosa Carmina con un turbante que alguien que está atrás de mí confunde con un gorro, saluda con un beso en la mejilla a Flores Canelo. Se acerca a Cuevas. Se saludan sonrientes. Se sienta junto a él. Y para demostrar que esa tarde danzonera serán jueces una pléyade de artistas e intelectuales, hace su arribo Froylán López Narváez.

Un señor reparte claveles rojos. Carlos Arouesty vestido de mezclilla y con unas largas botas cafés reparte sonrisas. Margo Su con una especie de "pants" blancos y los lentes colocados sobre el pelo dice buenas tardes a alguien que no alcanzo a distinguir quien es.

Con un numerosísimo público da inicio la final del concurso. Presentan al jurado técnico: Simón Jara, el dueño de El Colonial;

Jesús Uvalle, Roberto Calderón de la Fraternidad del Danzón, Víctor Escobar de la Escuela de Danzón Clásico, Raúl Calderón y Antonio Arellano de Pro-rescate y Difusión del Danzón, entre otros. Pasan dos parejas de la categoría A, hasta 15 años. Estilo libre y entrada a 8 tiempos. Se escucha la música de la *Danza de Concheros* que se encuentra enfrente de la iglesia.

Viene luego la categoría B, de 16 a 30 años. Para entonces ya se encuentra sentado bajo el toldo amarillo Arnold Belkin. 16 parejas. Es el turno de la danzonera de Felipe Urbán. La pareja que tiene el número dos es descalificada. Bueno, en realidad la etapa preliminar se hizo un día antes. El público se enciende: dos, dos, dos, dos, dos y con la mano en alto hace la V de la victoria. El locutor trata de acallar a la multitud. Pero ésta no hace concesiones: dos, dos, dos, dos, dos. Cuevas desde el lugar del jurado hace la V. Otros lo secundan. Juan José Gurrola ya está entre los invitados especiales. Entra uno de los organizadores al quite: Es que a la pareja le falló algo "técnico". La gente no quiere entender: dos, dos, dos, dos, dos.

Aparece María Esther Echeverría Zuno, subdelegada de Acción Social y Cultural de la Delegación de Coyoacán. Sigue la categoría C, de 31 a 35 años. 28 parejas suben al templete. El locutor insiste: Por favor bájense de los árboles. Los que están en la torre del sonido también bájense no se vayan a caer. La danzonera de Felipe Urbán sigue haciendo la delicia de los presentes.

Lo esperado de la tarde. La categoría D, de 56 años en adelante. ¡Aguas con la polilla! Tradición e innovación se mezclan. Goce popular. Reconocimiento a los maestros que impartieron los talleres de danzón. Luego la invitación a la prensa para reventarse un danzón. También es el momento de los organizadores. Martha Gil es la primera en subir. Viene enseguida la premiación en las cuatro categorías.

Es el turno del jurado invitado. Margo Su toma el micrófono. Riendo dice: "Nosotros protestamos la decisión del jurado técnico. Los bailarines deben de proyectar, sentir y hacernos sentir a todos los que estamos aquí presentes". Para entonces no se ve ni a Rosa Carmina, ni a Cuevas, ni a Flores Canelo. Continúa

Margo: "Ahora, a nosotros nada más nos invitaron para calificar al bailarín más gordo, al bailarín más flaco y nos sentimos ofendidos. Creo que también somos conocedores del danzón". Bravos. Aplausos. Margo sigue: "Ahora, el jurado por unanimidad, que no ha sido respetado, ni tomado en cuenta, que somos Froylán López Narváez, Pepe Arévalo, Arnold Belkin, Alejandro Aura, Juan José Gurrola y acá su servilleta decimos que... —y nombra a sus ganadores." Gurrola pide que bailen los premiados por ellos para que se vea cuál es el danzón verdadero. El danzón es un acto de muerte, dice. Baila Margo Su. Baila Gurrola. Toca la Danzonerá Dimas. El baile sigue y todo el que quiere entrarle al danzón lo hace con "técnica" o sin ella. Mientras los organizadores hablan del próximo evento: ¡Viva el Tango!

8 de octubre de 1989.

**LABERINTO
DE
PALABRAS**

Recreación y rescate del folkllore: entre la audacia y el respeto a la tradición

Entre la audacia y el respeto a la tradición, se da toda una gama de hechos en los que por un lado existe la preocupación verdadera por el respeto y la valorización de la danza folklórica, y por el otro, se da la existencia de creaciones espectaculares influenciadas en mayor o menor grado por las técnicas contemporáneas y/o clásicas.

Para poder analizar las dos corrientes existentes en el tratamiento de la danza folklórica como un espectáculo teatral, es necesario, ya no digamos importante, hacer una serie de reflexiones. En primer término, debemos partir de Gramsci para señalar que:

[...] hasta ahora el folkllore ha sido estudiado preferentemente como "elemento pintoresco" [...]. Es necesario en cambio estudiarlo como "concepción del mundo y de la vida", en gran medida implícita, de determinados estratos de la sociedad, en contraposición con las concepciones del mundo "oficiales", que se han sucedido en el desarrollo histórico.¹

En los países capitalistas, como la mayoría de los que conforman América Latina, el folkllore en general y la danza folklórica en particular, se le ve con desprecio, como un producto de gente de

¹ Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*, Juan Pablos Editor, México, 1986, p. 239.



Músicos de la *Danza de los Negritos* de Ojital Nuevo, Veracruz. (Foto de Fabrizio León Díez.)

segunda y también contradictoriamente como lo representativo. Por eso sobrada razón tiene Arturo Warman cuando afirma:

[...] el concepto de folklore trascendió el medio científico y llegó a utilizarse de manera usual para referirse a las manifestaciones artísticas de tipo tradicional. En el lenguaje diario, llamamos folklore a las canciones, artesanías, fiestas y danzas de origen antiguo y tradicional. El término folklórico quiere acentuar en este caso lo típico, lo que se quiere usar como representativo de una región o hasta de un país. En este uso de la palabra folklore va también implícita una diferencia entre el Gran Arte, con mayúsculas, de la cultura occidental, y las artes menores de los ignorantes. En el caso de México, donde la idea de folklore ha sido asociada a los grupos indígenas del país, no deja de tener implicaciones discriminatorias. Para algunos el folklore es el arte de los inditos.² (Claro está este último término dicho con desdén.)

² Warman, Arturo. *La danza de moros y cristianos*. Colección Divulgación, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985, segunda edición, p. 11.

La danza folklórica no es algo pintoresco

Ya lo dijo Gramsci el folklore, y como consecuencia la danza folklórica, no es algo pintoresco. Es una manifestación tradicional que se crea y se practica originalmente en ciertos grupos sociales y se encuentra interrelacionada con otros valores culturales de dichos grupos.

El mencionado hecho folklórico se da en determinados contextos socioeconómicos, donde lo tradicional tiene una importancia considerable. De esta manera, el folklore coreográfico aludido, se transmite de generación en generación, a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje que se vale de la imitación y la observación.

En una sociedad dividida en clases sociales, como vienen a ser la mayoría de las que forman América Latina, para hablar de los grupos sociales portadores de la danza folklórica, tenemos que hacer referencia a la connotación de clase que adquiere la cultura.

Como sostiene Amparo Sevilla, la anterior afirmación "puede parecer evidente y sobre todo sencilla, pero en realidad presenta varias problemáticas en cuanto a las implicaciones concretas que de ella se derivan".³

Al considerar que la conciencia y sus manifestaciones son determinadas social e históricamente, "[...] el proceso de diferenciación de las prácticas sociales tiene su origen en la división social del trabajo, lo cual implica en cierto sentido, que cada clase social tenga su carácter propio en la manera de concebir y vivir el mundo."⁴

Así las clases dominantes, no tan sólo sustentan el poder económico, político y social, sino también ideológico y cultural. Esto último, se da sobre todo, a través de la cultura hegemónica, que representa los intereses particulares de dichas clases sociales, como si fueran los intereses generales de toda la sociedad en su conjunto y se trata de imponer por conducto de los medios de comunicación masiva y del sistema educativo nacional.

³ Sevilla, Amparo "¿Qué es la danza en la cultura popular? *Los Universitarios*, número 202, Dirección de Difusión Cultural de la UNAM, México, agosto 1982, p. 24.

⁴ *Ibidem*.

Por su parte, las culturas subalternas, son las “expresiones de aquellas clases sociales que se encuentran económicamente explotadas, políticamente dominadas e ideológicamente subalternas”.⁵

El fenómeno dancístico folklórico, al ser una manifestación de las culturas subalternas, expresa por medio de un código característico (diseños corporales y en el espacio, carácter, estilo, tema, indumentaria, música, etcétera) parte de los conocimientos, las creencias, las aspiraciones que corresponden a la concepción del mundo y de la vida de estas clases.

La danza es el alma de un pueblo

Igor Moiseyev en 1937, puso la primera piedra para la deformación de la danza folklórica. El bailarín clásico fundó en ese año el Conjunto Estatal de Danzas Populares de la URSS. Al dar vida a esta compañía retomó del clásico el uso de los diseños en el espacio, la combinación entre los solistas y el conjunto, la concepción de lo que es y debe ser la proyección escénica, la idea acerca de la figura del bailarín, etcétera.

Curiosa observación, resulta que mientras los indios de América en sus danzas, al ejecutarlas con los pies descalzos tienden a entablar una comunicación con la tierra, como en un rito de fertilidad, en los llamados grupos o “ballets folklóricos” se tiende a ir hacia arriba. Mientras más giros se den o más alto se salte es más aplaudido el espectáculo.

El ejemplo de Moiseyev, siguiendo el hilo de esta exposición, fue tomado como modelo a lo largo y a lo ancho de todo el mundo, en términos generales. Sus enseñanzas siguen siendo imitadas después de cincuenta años de haber visto la luz.

Amalia Hernández presente

En México en el siglo XIX ciertos bailes de moda —ahora considerados como folklóricos— se interpretaban en algunos tea-

⁵ *Ibidem.*

tros, en casas particulares y en otros lugares públicos como el Coliseo de México. La escenificación implicaba la existencia de grupos de baile con intérpretes profesionales y maestras distinguidas en la materia.

En 1919 Anna Pavlova, en una "noche mexicana" en el bosque de Chapultepec, ejecutó en puntas agregándole "ciertas innovaciones" el *Jarabe tapatío*, de acuerdo a una versión que le enseñó Eva Pérez, que seguramente no era la original.

En los años treinta Yol-Itzma, la danzarina de las leyendas, en los teatros como El Nacional y el Regis incursionó en ballets de temas mexicanos, entre ellos *Coatlicue* y *Danza azteca*. En esta última, su coreografía se basaba en los pasos y en la música de dicha danza folklórica, que es una de las más difundidas del país.

En 1939, dentro de un ballet maya basado en una leyenda tradicional con coreografía de Gloria Campobello, los ballets de la Escuela Nacional de Danza de la Secretaría de Educación Pública, en el segundo cuadro interpretaron la *Jarana popular* en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

Como un acontecimiento insólito, en el mes de enero de 1937 se bailó el *Jarabe tapatío* en una de las actividades del Congreso de Escritores y Artistas Mexicanos, organizado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Sergio Franco y Magda Montoya entre 1938 y 1939, en el Palacio de Bellas Artes bailaron *La bruja*, *Tehuana*, *Jarana yucateca* y *Chiapanecas* en el primer recital y *Tlaloc* y *Tehuana* entre otros, en el segundo.

En 1947, el espectáculo Ballet Mexicano Feria fue es-



Sones de Jalisco. (Foto de Salvador López Sánchez.)

trenado en el Palacio de Bellas Artes por el Ballet de la Ciudad de México que dirigía Nellie Campobello, en el cual se interpretaron, entre otras, la *Danza de los sonajeros*, la *Danza de arqueros*, la *Danza tarahumara* y la *Danza de los quetzales*.

Sin duda alguna, la máxima espectacularización de la danza folklórica en el país la constituye el Ballet Folklórico de México fundado por Amalia Hernández en 1952. Es obvio que la señora Hernández siguió el ejemplo de Igor Moiseyev:

*La daza descubre el alma y el carácter de un pueblo señala Moiséev (sic), Amalia Hernández descubrió cómo inventar ese carácter a través de una secuencia de imágenes idílicas sobre "lo mexicano", creadas para su consumo en el mercado turístico y en actos oficiales.*⁶

Con respecto a la cuestión laboral, los bailarines del "ballet" no tienen sueldo fijo. Se les paga por honorarios de acuerdo a su asistencia a ensayos y funciones. Las clases que toman no son motivo de remuneración.

Los bailarines están afiliados al Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). También cuentan con los servicios de Raquelito la "curandera oficial" de Amalia Hernández, que con sólo verles la cara, dictamina si están enfermos o nada más "se están haciendo para no trabajar". Algo más: pertenecen a un sindicato fantasma.

Para muchos bailarines a pesar de todo lo mencionado, es un "alto honor" estar ahí. Inclusive algunos han llegado a externar: "aunque no me pagaran yo bailarí con Amalia Hernández".

Indiscutiblemente que el Ballet Folklórico de México y sus numerosos seguidores, los "ballets" de mayor "prestigio" e incluso aquellos en los que sus directores han sido galardonados y considerados como "investigadores" (sin serlo, por supuesto), sirven a la cultura hegemónica y con un trasfondo ideológico y político muestran una imagen del mexicano que no corresponde

⁶ Delgado Martínez, César. "Nuestras danzas se deforman". (Entrevista con Amparo Sevilla), *Danza y teatro*, año 6, núm. 34, julio-agosto, 1982.

a la realidad. Al folklore le quitan lo que tiene de revolucionario, lo que tiene de cultura de resistencia, de cultura contestataria. Desde luego estos "ballets" son los pilares fundamentales para la apropiación y destrucción de la danza folklórica mexicana.

*"Traemos nuestros rasgos al perfil definitivo de América"*⁷

Si ya hemos visto que en las sociedades capitalistas el folklore se ve con desprecio y cómo se le ha destruido, a estas alturas es importante mencionar la experiencia cubana.

En 1962 el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, surgió para satisfacer una necesidad del país, que no poseía una institución capaz de recoger las manifestaciones danzarias y musicales de carácter nacional e integrarlas en forma definitiva a la nueva cultura socialista.

El prejuicio y el abandono oficial de los pasados regímenes había provocado que el pueblo cubano desconociera sus propias manifestaciones folklóricas, a pesar de la riqueza extraordinaria que se atesoraba en todos los rincones de la isla.

La revalorización y divulgación de ese acervo cultural es uno de los fines fundamentales del proceso revolucionario, pues sólo de esa forma se logrará una verdadera cultura que refleje la realidad histórica del pueblo cubano.⁸

Una recapitulación forzosa

Después de todo lo dicho, es necesario que hagamos una recapitulación forzosa y al mismo tiempo aventuremos algunas recomendaciones.

Entre la audacia y el respeto a la tradición hay dos vías. Una, que muestra la valorización y el respeto hacia la danza folklórica, entendiendo claro está que todo proceso folklórico dancístico que se saca de su contexto original se transforma, y otra, la que la ha

⁷ Guillén, Nicolás.

⁸ Conjunto Folklórico Nacional. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

destruido en aras de "lo nacional", "lo propio", o con fines políticos, turísticos y/o comerciales.

El camino seguido por los continuadores de la línea de Moiseyev ha llegado a un espectáculo, donde la carencia de la investigación científica, los ha hecho caer en el engolosinamiento con la técnica. Así es común ver lo mismo en México, que en la URSS, o en Rumania "ballets" completamente amanerados por la academización. Vemos en el foro supuestos campesinos que bailan con una posición de brazos y manos, por ejemplo, que nada tiene que ver con las posiciones corporales de los hombres de la tierra o saludos al público con pies puntados, carreritas de clásico al final y así.

En este caso los "ballets folklóricos" del mundo tienden a parecerse entre sí. Además, como dice Patricia Aulestia de Alba, tienen mucha semejanza con los concursos de belleza y decimos nosotros afortunadamente rechazados por los países socialistas.

En el otro caso, el de los que respetan la tradición, hay que hacer dos grupos. Los que realmente se preocupan por ese respeto y tienen las herramientas para hacerlo y los que demagógicamente pregonan ser muy respetuosos, pues continuamente oímos decir que tal o cual "ballet" es tradicionalista o que su director ha realizado investigaciones, pero al verlos en el escenario nos damos cuenta que no es cierto lo que han afirmado, porque hay un amaneramiento de la técnica con que se entrenan, hay uniformidad en el vestuario y en los pasos, la coreografía ha sido cambiada, la música recortada, el maquillaje muchas veces es utilizado exageradamente, etcétera, etcétera, etcétera.

Nosotros consideramos que el camino de Moiseyev ya se ha andado demasiado y que los frutos se ven por doquier. Así es que nos inclinamos por la vía del respeto a la tradición, como una manera de experimentar, de ver qué va a suceder.

En este sentido, nos permitimos hacer las siguientes recomendaciones:

1) Que se respete, se valore y se apoye moral y económicamente las manifestaciones de los danzantes originales como decimos en México o sea los bailantes tradicionales como se dice en estas tierras de Sandino.

2) Que en la escuela de danza y en los grupos folklóricos, sean profesionales o de aficionados, se impartan cursos teóricos sobre la danza folklórica, historia de la danza, técnicas de investigación, etnografía, etcétera.

3) Que se integren equipos de cuatro o cinco personas que realicen investigaciones de campo.

4) Que los alumnos de las escuelas de danza y los integrantes de los grupos folklóricos hagan periódicamente observaciones, de ser posible participativas en las fiestas tradicionales donde se ejecutan danzas folklóricas.

5) Que el montaje de las danzas se haga a través de informantes directos de las danzas folklóricas.

6) Que la presentación de los grupos de preferencia se haga en espacios abiertos: calles, atrios de las iglesias, parques, etcétera, y que se les dé un carácter de festividad popular.

7) Que cuando las danzas folklóricas sean presentadas en un escenario teatral se apoyen con audiovisuales o videos.

8) Que se implementen las conferencias ilustradas y las funciones didácticas en las escuelas de los diversos niveles.

9) Que se utilicen los medios de comunicación masiva, principalmente la televisión para difundir las culturas populares, tanto con sus hacedores originales, como con los grupos respetuosos de la tradición.

10) Que se editen libros y discos con las investigaciones realizadas.

11) Que la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura ASTC apoye un equipo de investigación, que además de realizar trabajos teóricos e investigaciones bibliográficas y de campo, asesore a los grupos folklóricos que así lo deseen y se encargue del trabajo en los medios de comunicación masiva y de las ediciones de libros y discos, entre otras cosas.

* Trabajo presentado durante el II Foro de Danza, organizado por la Unión de Artistas de la Danza (UNAD) de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) en Managua, Nicaragua Libre, los días 24, 25 y 26 de septiembre de 1987.

Antecedentes de la danza contemporánea en la calle

México tiene una importante tradición dancística en lo referente a la danza no académica, como es por ejemplo la danza folklórica. Esta manifestación cultural, de acuerdo con una función específica, se realiza en los atrios de las iglesias, en las calles, en las plazas y, en algunas ocasiones especiales, en los sembradíos y en los panteones.

Así es que no es algo verdaderamente nuevo el fenómeno de la danza en la calle. Lo que sí es de llamar la atención es el hecho de que la danza moderna, y luego la contemporánea, abandonen en algunos momentos de su existencia los teatros para salir a los espacios abiertos: calles, plazas, mercados, atrios, canchas deportivas, plazas de toros, parques públicos, mítines, manifestaciones, etcétera.

Dos son las precursoras de la danza moderna en México; Waldeen y Anna Sokolow. En 1947 el recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes fundó la Academia de la Danza Mexicana, con características de compañía y taller coreográfico, con la finalidad de

[...] buscar los caminos que propiciaran el surgimiento de una forma dancística emanada de nuestras raíces y de nuestro sentir, de un lenguaje de movimiento propio, capaz de proyectar nuestra

identidad como nación en términos universales. En suma, de una danza escénica o de concierto verdaderamente mexicana.¹

Se nombró como directora a Guillermina Bravo y como subdirectora a Ana Mérida. Como es del dominio público, al año siguiente de la fundación de la Academia, Guillermina Bravo, con un grupo, se separó para fundar el Ballet Nacional. Guillermina apunta al respecto:

[...] por problemas de política, fundamentalmente porque yo era gente de izquierda... y era la época de Alemán... Ana y otros le dicen a Carlos Chávez (director del INBA) que yo era comunista y que manejaba toda una célula dentro de la Academia [...].

Y a su vez Ana Mérida señala:

[...] Guillermina tenía una fuerte tendencia izquierdista y yo no; ella decía que había que hacer una danza con fines políticos... yo era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía su valor en sí misma... Carlos Chávez me dejó a mí para que siguiera con la Academia de la Danza, haciendo lo que para mí era lo correcto[...].²

Por su parte, Josefina Lavalle opina:

Dentro de la Academia de la Danza se establecieron categorías burocráticas, y llegó un momento en que tuvimos discrepancias con Ana Mérida. La destituimos entre todos y esto dio pie a que el maestro Carlos Chávez nos dijera que eso no se podía hacer, que ahí el único que destituía era él. Total, nos dimos cuenta de que si seguíamos dentro del Estado no íbamos a quitarnos jamás la cosa burocrática del autoritarismo. Decidimos tener nuestra propia compañía y manejanos al margen de la burocracia.³

¹ *Plan de Estudios de la Academia de la Danza Mexicana*, INBA-SEP, México, s/f, p. 4.

² Tania Matilde Aroeste Königsber, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1983, p. 75.

³ César Delgado Martínez, entrevista con Josefina Lavalle, México, 1987.

La verdad era que Guillermina tenía ideas de izquierda y que incluso militaba en el Partido Comunista Mexicano, mientras que a Ana se le podría considerar como “apolítica”, entre comillas desde luego.

Lo que resulta curioso es que el Ballet Nacional, en determinados momentos, recibió apoyo de algunos políticos del régimen de Miguel Alemán. La campaña de Gabriel Ramos Millán en parte fue hecha con esta compañía.

En una entrevista de la época Guillermina Bravo declaró:

Nosotros no aspiramos a triunfar en la metrópoli, aunque es agradable; nos interesa ir al campo, llevar a nuestras clases rurales este arte, aun preguntándonos cómo puede responder el público que jamás ha tenido oportunidad de presenciar la danza moderna.⁴

Para Josefina Lavalle tres giras son las más importantes que realizó el Ballet Nacional: por El Bajío, con la Comisión del Maíz, los Festejos del Año Chopin y la campaña de Gabriel Ramos Millán; por la Cuenca del Papaloapan, con la Secretaría de Recursos Hidráulicos; y por Michoacán, con la Comisión de Tepalcatepec. Sin embargo, también destacaron dos giras más: por el norte del país, con la Dirección General de Alfabetización; y por el estado de Oaxaca, con el apoyo del gobierno del estado.

Cuenta entusiasmada Josefina Lavalle:

Cualquier lugar era bueno para bailar. Pero en la gira de El Bajío íbamos muy bien organizados y bailamos en plazas de toros o en lugares muy abiertos, como en parques públicos, etcétera. Pero iba una persona un poquito extraña, que siempre se nos adelantaba organizando todo. Entonces teníamos unos tablados extraordinarios, perfectamente ensamblados al ras del suelo y una pequeña rampa de 50 centímetros pintada de verde. Nos recibían con todo preparado y además con unas mantas enormes que cruzaban las carreteras, diciendo “Bienvenido Ballet Nacional”, “Bienvenido

⁴ Víctor Cejas Reyes, “Viacrucis”, en *La Prensa*, México, 1 de enero de 1953, p. 22.

licenciado Ramos Millán''. Por eso te digo que ahí había mucho dinero y además otros intereses.

Antes de la función el licenciado Ramos Millán se echaba un discurso muy bonito, en el cual de alguna manera ligaba las tres cosas. Casi siempre bailábamos al mediodía, de modo que no se necesitaban ni luces ni nada. Entre otras obras llevábamos una de Waldeen, que se llamaba *La doncella del trigo*, con música de Chopin. También llevábamos parte de *La coronela* y *En la boda*, de la misma Waldeen. La gente reaccionaba extrañada, porque nunca había visto danza de este tipo, pero se veía que le gustaba, porque eran cosas sencillas, que les podían llegar fácilmente.⁵

En otra gira, en Tuxtepec, el Ballet Nacional presentó *Recuerdo a Zapata*, con coreografía de Guillermina Bravo. Ahí les robaron el equipo de sonido y lo echaron al río; les comenta: "Fueron los *dones*; yo creo que no les gustó lo que ustedes le dijeron a Zapata". Semanas después regresaron el equipo, por supuesto inservible.⁶

Sobre todo esto escribió Raúl Flores Guerrero:

El hecho es que, por primera vez en la historia del arte, un grupo de danza se ha lanzado a bailar para el pueblo, buscándolo en sus propios ámbitos[...]. La danza al aire libre [...], no es la culminación, sino el inicio de todo un proceso. Marca el comienzo de un tipo de creación y representación artística que —las experiencias lo han demostrado— puede llegar a alcanzar dimensiones increíbles. Todo principio es arduo y este grupo tropieza con serios obstáculos materiales que dificultan su labor. La libertad de su expresión, base directa del contacto con el pueblo, es en gran parte consecuencia lógica de su autonomía absoluta. La independencia de un artista o de un grupo de artistas entraña siempre una serie de problemas que no pueden ser resueltos sino con el auxilio de quienes juzgan la obra realizada por sus resultados positivos. Mientras tanto, el Ballet Nacional seguirá bailando para el pueblo, en íntimo contacto con la tierra y el paisaje de México. Unas casas

⁵ César Delgado Martínez, entrevista con Josefina Lavalle.

⁶ Víctor Cejas Reyes, *op. cit.*

provincianas, un kiosco pueblerino, o bien los árboles y las montañas, forman su escenografía. Y para el público que asiste a esas funciones no hay mejor escenógrafo que Dios.⁷

A la pregunta concreta de que si lo realizado por el Ballet Nacional en esa época era demagógico, Josefina Lavalle contestó:

En nosotros no. Era muy sincero, creíamos totalmente en eso. Pero no era un trabajo organizado para el futuro. Le hablábamos a la gente de las cosas que podía entender. Si ahora se llevaran las obras que se hacen, sería así como un choque.⁸

En 1957 Guillermina Bravo puso fin a su obra dentro del nacionalismo integrado por obras realistas de temas sociales y pasó a la etapa no realista, con temas mágico-rituales provenientes de las comunidades indígenas.

En 1966 Raúl Flores Canelo, junto con los bailarines Fredy Romero, Gladiola Orozco, Anadel Lynton y Efraín Moya, entre otros, fundaron el Ballet Independiente.

Precisamente por eso —opina Flores Canelo— y porque yo llegué a conocer muy bien cómo eran las giras de esta compañía, donde era absurdo bailar en algunos lugares porque el programa era inadecuado, decidí hacer dos programas que se pudieran bailar en lugares que no tienen ninguna facilidad teatral: mal piso o carencia de equipo de iluminación.

En 1979 el Ballet Independiente realizó una gira por el estado de Sinaloa patrocinada por Difocur (Dirección de Fomento de la Cultura Regional), en la cual se dieron 33 funciones. Al respecto dice Raúl Flores Canelo:

Es lo más pesado que hemos hecho. Era en pleno verano y los bailarines se andaban desmayando por el calor.

⁷ Raúl Flores Guerrero, "Danza para el pueblo", *Ballet*.

⁸ César Delgado Martínez, entrevista con Josefina Lavalle.



Ballet Independiente en Sinaloa en 1979.

Era algo nuevo para la gente vernos bailar. La respuesta fue muy buena. Las funciones eran a las seis de la tarde, porque a las siete la gente cenaba o hacía sus tortillas [...].

El grupo Barro Rojo se fundó en el seno de la Universidad Autónoma de Guerrero UAG en 1982, bajo la dirección de Arturo Garrido. Dependía de dicha casa de estudios, aunque sólo dos de sus miembros recibían sueldo como trabajadores.

Narra Francisco Illescas, bailarín y coreógrafo de Barro Rojo:

Cuando se formó, la Universidad estaba completamente inmersa en un proyecto llamado universidad-pueblo, donde se pretendía que todas las actividades respondieran a las necesidades de la comunidad del estado de Guerrero.

Este proyecto era peligroso para el Estado. Entró en conflicto la Universidad con este último y la ahogaron materialmente por ausencia de presupuesto. En tales condiciones, el grupo dancístico estuvo inmerso también en la mística de la lucha social. Así es que

Barro Rojo fue parido en una manifestación, en una marcha. Se creó entre mítines.

Casi a los ocho meses de su creación pisó por primera vez un escenario teatral. Cuando hizo esto había obtenido el Premio Nacional de Danza 1982, organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Ganó el primer lugar con *El camino*, de Arturo Garrido, obra que habla de la lucha de los compañeros salvadoreños y su revolución.

Todo lo anterior vino a darle validez al grupo. Es decir, se le criticaba. De hecho se le critica todavía. Se le dice que es panfletario. Pero un panfleto, si está bien realizado, no pierde su mérito, su cualidad artística. Con ese premio de alguna manera se reivindicó la Universidad Autónoma de Guerrero.

En 1984 la Universidad estuvo a punto de fenecer. El grupo decidió separarse de ella por varias razones: a) la institución ya no pudo respaldarlo. En realidad nunca tuvo la infraestructura adecuada, como un salón de clases, condiciones para dar funciones con un escenario apropiado, ni sonido siquiera; y b) el crecimiento del grupo necesitaba otros medios que en Guerrero no se le podían dar.

Por eso se decidió su traslado a la ciudad de México. Sigue manteniendo nexos con la Universidad. Nexos en cuanto a solidaridad y representatividad en diversos actos políticos, pero ya es totalmente independiente.

Con estos trabajos Barro Rojo marca una nueva etapa de la danza en México, aunque es cierto que Guillermina Bravo ya había hecho algo parecido mucho tiempo atrás con el Ballet Nacional de México.

Barro Rojo, con su nueva temática, con su nueva concepción de la danza y además con su nueva forma, creó un rompimiento con lo que se venía haciendo en el país. Una danza de compromiso, vinculada con los movimientos sociales, con nuestro entorno social.

La danza en México es elitista, y el hecho de que unos *nacos* como nosotros, de tez morena, salidos de barrios populares, estén haciendo danza denota también una postura y una concepción del grupo y su condición de clase.⁹

⁹ César Delgado Martínez, entrevista con Francisco Illescas, México, 1986.

En 1984, después de que “el cielo se encendió de golpe” en San Juan Ixhuatepec, colonia popular del Estado de México, Graciela Cervantes conjuntó a quienes posteriormente integrarían el grupo Ala Vuelta. Cuenta Graciela:

Sucede eso terrible y uno, como trabajador del arte, dice qué puedo hacer para de alguna manera apoyar a la gente que está allá. Recordé mucho el trabajo expresionista que vi en Alemania. Empecé a leer... Bueno, aquí decían, la Patricia Cardona decía [y la entrevistada cambia la voz imitando a un vendedor ambulante o algo parecido]: “Lo que estos muchachos hacen es neoexpresionismo”. Entonces dije, si eso es lo que hacemos, voy a ver qué es eso —las tres últimas palabras las pronuncia gritando. Empecé a leer a todos éstos, al Piscator, al Töller y al Kaiser, y resulta que hablan de catástrofes urbanas y en un tono también como muy esperanzador. Sí, pero el hombre nuevo y la fregada. Y como tenía esa idea de hacer espectáculos que tuvieran un final alentador, comencé a trabajar unas ideas que hablaran de lo que sucedió en San Juan Ixhuatepec.¹⁰

El espectáculo que se montó con el título de *Calles con ciudad* fue presentado en cuatro ocasiones en el Templo Mayor, dentro del programa Operación Callejera, del Crea. Hablaba de la destrucción de la ciudad, y puede ilustrarnos sobre su contenido el poema de Arturo Trejo, que se cantaba en él: “Entre el trazo de la noche/y el cine tardío/ frente a la ciudad en ruinas/después del incendio”.

En la década actual surgen una cantidad considerable de grupos independientes de danza contemporánea. Cristina Mendoza, coordinadora de Andamio, sostiene:

Nos hemos percatado de que un trabajo artístico no se da en el vacío; las condiciones económicas, políticas, sociales y específicamente las culturales determinan en gran medida nuestra labor. La elección misma de ser independientes es, entre otros motivos, producto de un determinante propio del campo de trabajo dancístico, que cada vez se ve en condiciones más limitadas para absorber

¹⁰ César Delgado Martínez, entrevista con Graciela Cervantes, México, 1987.



Cristina Mendoza.

resulta efectiva sólo en términos relativos, ya que únicamente las instituciones cuentan con la infraestructura adecuada para el desarrollo de la actividad dancística, como son los espacios de trabajo, maestros y coreógrafos especializados, y teatros.¹¹

En algunos de estos grupos se da una conciencia de la realidad que viven, en la que se encuentran inmersos lo quieran o no. Se hacen alianzas con organizaciones democráticas, sobre todo a partir de los terribles sismos de septiembre de 1985. Así, por ejemplo, el 26 de octubre de ese año de tristes recuerdos, en el Auditorio Nacional, en el festival *Una razón para juntarnos*, organizado por el Comité Mexicano de la Nueva Canción en solidaridad con los damnificados, participaron dos grupos independientes de danza contemporánea: Barro Rojo y Contradanza.

¹¹ César Delgado Martínez, "Andamio, nuevo trabajo", en *Tiempo Libre*, México, 23 al 29 de octubre de 1986, p. 43.

Posteriormente se ve a esos dos grupos y Utopía bailando en las calles, en plena solidaridad con los afectados por los sismos.

El 8 de diciembre de 1985, en una de las mesas de trabajo del Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, organizado por el Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza (CID-Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes, y otras instituciones tanto nacionales como extranjeras, destacaron dos ponencias: "Carta a los grupos y artistas independientes o lo que es lo mismo, observaciones a propósito de los microbios", de Arturo Garrido, y "Foro urbano, una alternativa cultural", de Contradanza.

Arturo Garrido opina:

[...] creo que el trabajo más importante debe realizarse con los sectores sociales que nos preocupan, a quienes de cierta manera representamos, para lo cual deben irse creando mecanismos que nos lleven a interrelacionarnos de manera más estrecha con los organismos sociales, gremiales y populares, como son los sindicatos, las organizaciones estudiantiles y de pobladores, etcétera, con el propósito, entre otros objetivos, de crear una base social de apoyo a los artistas y grupos independientes, de tal forma que la relación, con las diferentes instituciones se presente, no como dádiva ni favor, sino como derecho exigido con el respaldo del sector social al que representamos y en el que estamos, a nuestra vez, representados.¹²

Contradanza, por su parte, sostiene:

Pero la necesidad de una alternativa cultural y sus exigencias mismas no se detienen en la toma de las calles, debiendo proyectarse a la integración de todos los espacios, de todas las formas de expresión artística, identificándolas en un mismo proyecto, retroalimentándose en el vínculo de sus trabajadores, generando nuevas identidades ante un público más heterogéneo, más enriquecedor, más dispuesto a enfrentarse a su cotidianidad, asimilando la experiencia de la comunicación masiva.¹³

¹² Arturo Garrido, *op. cit.*, p. 52.

¹³ Contradanza, *op. cit.*, p. 71.

Al fundarse la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD-19), de la colonia Roma, su Comisión Cultural empezó a realizar una serie de actividades en la que la danza contemporánea se ejecuta en la calle. Esto culmina, por decirlo de algunas manera, con el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, organizado por Danza Mexicana, A.C., y la propia UVyD-19, realizado del 20 al 24 de noviembre de 1986 en cuatro puntos de la ciudad de México: Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco; Chiapas y Córdoba, en la colonia Roma; Peña Morelos, en la colonia del mismo nombre; y el Templo Mayor. El Encuentro terminó con un foro sobre el tema. Participaron en esta ocasión: Foro Libre de la Universidad de Guanajuato; Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca; Truska, de Hermosillo; Módulo, Experimentación Coreográfica y Pirámide, de Xalapa; Cico-Danza Contemporánea, Barro Rojo, UX-Onodanza, Ala Vuelta, Contradanza, Quinto Sol, Utopía y Mirta Blostein, de la ciudad de México; y de San Salvador, El Salvador, Danza y Movimiento.

De todo hubo, como en botica. Grupos que con su magia, con su nervio, con actos de amor y muerte agradaron al público, y grupos que sólo lo decepcionaron al ver a los bailarines revolcarse constantemente en el suelo. Otros más ni siquiera se pusieron a pensar en lo que significa bailar en la calle.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Fernando Zertuche Muñoz
*Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico
Nacional*

Manuel Márquez Fuentes
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Javier González Rubio
Director de Difusión y Relaciones Públicas

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*

Laberinto de voces que danzan
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 1991
en Prisma Editorial, S.A. de C.V.
El tiraje es de 1 000 ejemplares,
la edición estuvo al cuidado
de Alejandrina Escudero y Griselda Pizano.



La propuesta inicial de esta obra invita al lector a penetrar en un territorio de complicado tránsito. El laberinto no permite un curso lineal de las pisadas. Tampoco de las voces que narran su trayecto, ni de las miradas que las interceptan, ni de las palabras que las representan en lotes de discursos articulados por el ánimo reflexivo del autor. Presa de esta construcción imaginaria, no he podido escapar al terror de ser absorbida por el Minotauro que está en el laberinto; por el monstruo que creó el rey Minos, quien en la Creta de sus días representaba el máximo poder.

Como Dédalo, César Delgado Martínez construye un laberinto que encierra a las monstruosas representaciones del poder, al que en algunos de los escritos de esta antología denomina simple y llanamente *cultura hegemónica*, y que a lo largo de la obra sorprende y exhibe en algunas de sus manifestaciones específicas. Los procesos de la danza escénica, folklórica y popular urbana, que han interesado al autor, son planteados a partir de la coexistencia entre los *conceptos* con los que el autor se aproxima a los "hechos" y los *nombres* de las cosas, a las que otorga vecindad unas con otras, a través de analogías, de mordaces asociaciones.

En los textos que aparecen aquí reunidos, sin estar exentas del peligro de ser devoradas por el Minotauro, todo parece indicar que las voces que danzan en este laberinto construyen, cada una a su manera, las alas con las que Ícaro logró escapar del encierro. Lo hacen a través de la danza.

Patricia Camacho Quintos



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes