

PATRICIA AULESTIA

HISTORIAs
LUCINANTES
DE UN MUNDO ECLÉCTICO

LA DANZA EN MÉXICO
1910-1939



HISTORIAS ALLUCINANTES
DE UN MUNDO ECLÉCTICO
LA DANZA EN MÉXICO
1910-1939

PATRICIA AULESTIA

México, 2013

Historias alucinantes de un mundo ecléctico
La danza en México 1910-1939

© Patricia Aulestia 2013

Diseño editorial: Patricia Encizo B.
Diseño portada: Yamel Oñate

ISBN: 978-607-00-7192-8

Impreso y hecho en México por Impresos Chávez de la Cruz, S.A. de C.V.
Valdivia 31, Col. María del Carmen,
Tels. 5539-5108 y 5672-0119
correo electrónico: imprechavez@yahoo.com

Reservados todos los derechos.

Prohibido cualquier uso que se quiera dar a esta obra, al igual que su reproducción total o parcial en forma alguna o mediante un sistema, ya sea electrónico, mecánico, de fotoreproducción o cualquier otro, sin el permiso escrito de la editora.

*A la memoria
de Elisa Ortiz de Aulestia, mi madre
y a todas las mamás
y las abuelitas de bailarinas*

*Agradezco al CENIDI-Danza
“José Limón” y celebro su 30 Aniversario*

CONTENIDO

Prólogo de César Delgado Martínez	1
Comentarios de K. Mitchell Snow.	3
Introducción	7
Danza y Revolución	9
Los gobiernos revolucionarios y los intelectuales	21
Las influencias del Ballet Ruso de Diaghilev en México	31
Los maestros italianos: Lepri y las hermanas Costa	43
Carlos E. González y sus puestas de escena nacionalistas	55
Las consagradas estrellas visitantes: Rouskaya, Tórtola Valencia	65
Anna Pavlova creadora de un sublime arte genial.	81
Los maestros Potapovich y Adamschevsky	91
Vasconcelos y la danza	101
Los hermanos Pereda y sus ballets.	111
Las danzarinas mexicanas por el mundo: las hermanas Pérez, Marcué, Eva Beltri	123
Chávez y sus ballets mexicanos	143
Pavley y Oukrainsky: su relación con México	163
Las misteriosas: Ohanian y Zarina.	175
Covarrubias y Rosa Rolanda en la danza	189
Los primeros triunfos de las hermanas Campobello	199

CONTENIDO

La Ópera Privé y los maestros que se quedaron: Zybin, Shestakova, Nabivatch y Saharov	207
Rubín y Siria, mexicanos que triunfaron en el extranjero . . .	213
Actividad pedagógica en las Escuelas de danza de la SEP. . .	231
Michio Ito y el Ballet Ruso de Montecarlo en México, fuentes de inspiración.	251
La fugaz existencia de las Interpretaciones Aztecas y Mayas	277
Inicio de la danza moderna en el país: Dora Duby, Waldeen y Sokolow.	287
Bibliografía	313

PRÓLOGO

PATRICIA AULESTIA reta al olvido. Lucha contra él. Lo sacude. Lo rinde. Para dar paso a la construcción de un nuevo libro que acoge en sus páginas historias alucinantes que iluminan los caminos de la danza mexicana.

Buscadora de tesoros perdidos. La bailarina ecuatoriana chilena mexicana con paciencia hurgó en diversos archivos para desempolvar viejos papeles que dan cuerpo a esta obra. Punto de partida de futuras investigaciones.

Meritorio trabajo de la apasionada sacerdotisa de Terpsícore que pone al descubierto nuevos elementos para entender los vericuetos múltiples de la república dancística.

¡Qué nada quede sin escudriñar! ¡Caminemos por estos textos que vuelven a los nuevos lectores con ánimos de recuperar la memoria!

César DELGADO MARTÍNEZ

Casa de los Almendros, Rosamorada,
Nayarit, 2 de octubre de 2013

COMENTARIOS DE K. MITCHELL SNOW

Como la más efímera de las artes, la danza siempre ha desafiado a los escritores que se enfrentan a las pruebas de documentar sus poderosos efectos sobre los espectadores y los participantes. Incluso en el mundo tecnológico de hoy donde el video aparentemente puede capturar la mayor parte de las manifestaciones externas de la danza, la documentación de su realidad sigue siendo un desafío central a este arte. Las palabras siguen siendo importantes para captar la historia de los pasos dados por los bailarines.

Los esfuerzos asiduos de Patricia Aulestia al juntar las antologías de los críticos, siempre nos recuerdan de ese hecho a los pioneros de la danza en México. Por lo general, lo que es de más importancia en sus escritos no es su descripción de la danza, sino lo que nos dicen acerca de sus tiempos. A través de sus palabras, capturan detalles sutiles de un mundo que no se ven en ninguna de las pinturas, fotografías, películas ni videos que también sirven para documentar nuestra fascinación con la danza a lo largo de su historia.

A través de ellas, podemos caminar por el Alameda rumbo a los teatros que una vez adornaron el Centro histórico de la Ciudad de México. Podemos mezclarnos con su público, vislumbrar las modas que llevaban, escuchar la música que disfrutaban y los éxtasis poéticos inspirados en las funciones que vieron. Podemos ver a los otros entretenimientos que competían por su atención y escuchar los chismes sobre los artistas que animaban sus conversaciones. Incluso podemos compartir su ocasional, y aparentemente eterna, exasperación cuando miembros menos considerados del público insisten en hablar durante la función. Las interconexiones que

unían a los artistas y coreógrafos a la sociedad de su época —y a nuestros días— de repente saltan en alto relieve a través de las palabras estáticas que expresaron la forma humana en movimiento.

Historias alucinantes de un mundo ecléctico. La danza en México (1910-1939) es de particular interés porque explora el periodo de la Revolución y sus sequitos inmediatos, una época en la que, como Alberto Dallal ha señalado, México fue “un país de danzantes y de artistas, en pleno descubrimiento de sí mismo”.

De la enorme cantidad de escritos sobre la danza producida en este periodo, destaca el hecho de que, a pesar de las perturbaciones sísmicas a la vida nacional desatadas por la Revolución, el teatro siguió siendo una parte importante de la vida cotidiana del México. La danza que se presentó en México durante esa época fue marcado por una amplia gama de estilos, algo que destaca otro hecho: la danza en el México revolucionario era parte de un fenómeno internacional. El desfile aparentemente infinito de bailarinas clásicas, “modernas”, españolas, acrobáticas, “transformistas”, “apaches”, pseudo-japonesas, indias y egipcias, dominó los escenarios de París, Londres y Nueva York, al mismo tiempo que entretuvo al público mexicano.

La danza en México no sólo fue formada por las corrientes internacionales, también se contribuyó directamente a la formación de esas mismas corrientes y ayudó a definir la cultura mundial de los principios del siglo XX.

Como parte esencial de su agenda nacionalista, José Vasconcelos ofreció a México una elección entre “los toros y el pulque o la civilización”, irónicamente, su promoción de danzas populares como el jarabe tapatio dejó a su público “embriagado de mexicanismo”. A la vez, la bailarina rusa Anna Pavlova interpretó un jarabe tapatio en el lenguaje del ballet clásico durante su visita extendida a México en 1919. Esta *Fantasía Mexicana* permanecería en su repertorio a lo largo de su carrera, exponiendo al público de todo el mundo a una visión estilizada e internacionalizada de una parte de la realidad mexicana.

Los primeros “misioneros culturales” de la Secretaria de Educación Pública, como Humberto Herrera, Luis Felipe Obregón, Ignacio Acosta y Francisco Aceves cuidadosamente documentaron una gama mucho más amplia de la realidad de México en los cantos y bailes de sus poblaciones autóctonas, incluyendo la ahora

famosa “Danza del venado” del pueblo yaqui. La Revolución también provocó una fascinación internacional con el baile “Azteca” entre artistas cuyas obras fueron más fantásticas. Norka Rouskaya, quien, a pesar de su nombre artístico ruso alegó ascendencia italiana y suiza, vino a México para presentar su interpretación de la antigua Tenochtitlan. Martha Graham atrajo su primera fama en los Estados Unidos al realizar su papel de Xóchitl. Así, mientras que México estaba utilizando la danza para ayudar a definir su propia nación, el baile también sirvió para definir a México —aunque a veces un México imaginario— en el escenario internacional.

México estaba apoyando a un número cada vez mayor de artistas cuyas carreras florecieron tanto en su país como en el extranjero. Eva Pérez Caro, quien enseñó a Pavlova como bailar su jarabe tapatío, y sus hermanas recorrieron ambos continentes americanos con sus bailes a la mexicana. Pedro Rubín fue un gran éxito como charro bailador en *Rio Rita* del empresario Florenz Ziegfeld en Broadway y en el escenario del legendario Follies Bergére en París. Los hermanos Pereda, que fueron esenciales para el éxito de la legendaria *Gran noche mexicana*, que marcó el centenario de la Independencia del país, recibieron también una gran acogida en Europa.

Con la excepción de las apariciones ocasionales de figuras tan estelares como Anna Pavlova, las actividades de los bailarines, coreógrafos y maestros extranjeros quienes trabajan en México en este momento no han sido tan bien conmemoradas. Otro mérito de esta colección es la iluminación que arroja sobre sus esfuerzos. A pesar de que no siempre eran bien recibidos, un hecho claramente demostrado por la huelga estudiantil contra Dora Duby en la Escuela Nacional de Danza, sus influencias eran innegables y duraderas.

Los maestros que vinieron de Italia, Rusia, Francia y Estados Unidos tenían enfoques y estilos muy distintos en compartir las exigencias estilísticas del ballet clásico y los acercamientos más libres de la danza moderna. Tal vez es Madame Potapovich, de origen polaco, cuyas clases y funciones fueron formadas de un poco de todo, desde bailes clásicas a la música de Manuel M. Ponce hasta el charleston, quien mejor personificó el eclecticismo que predominó durante toda la época.

El resultado inicial de todas estas influencias eclécticas era, sin duda, desfavorable al planteamiento plenamente coherente de la danza escénica en México. Los profesores, representando muchos de estos acercamientos a la danza, se encontraron juntos en la nueva Escuela Nacional de Danza, el primer Director, de la que fue la Escuela de Plástica Dinámica, el ruso Hipólito Zybin, señaló diplomáticamente, “Todas las profesoras tienen conocimientos muy distintos, así como sistemas y capacidades pedagógicas (y) están más capacitadas para la preparación de los números de los festivales que para la enseñanza”.

A pesar de esta situación potencialmente desalentadora, los nombres de algunas estudiantes jóvenes —Guillermina Bravo y Amalia Hernández, entre otros— aparecen y reaparecen como bailarinas en busca del lenguaje coreográfico que mejor expresa las ideas de su tiempo y su lugar.

Las historias de todos estos personajes fascinantes aparecen entre estas páginas, captadas en las palabras de las personas quienes vivieron en esa época. Las descripciones de Historias alucinantes son todo lo que queda de la mayoría de las obras dancísticas mencionadas en sus páginas. Sin embargo, los coreógrafos quienes las crearon y los bailarines quienes las interpretaron estaban preparando el escenario para los hitos de la danza escénica que iba a venir. De este crisol internacional del eclecticismo en la danza, México forjará una tradición de danza escénica verdaderamente nacional en su “Época de Oro”.

Obras como Zapata de Guillermo Arriaga, que perduran en el repertorio de hoy y continúan enriqueciendo nuestra vida artística, nacieron del caos creativo que caracterizó la época revolucionaria. A través de las palabras que capturan el espíritu del México de aquel tiempo, Historias alucinantes nos permite estar presente al nacimiento de un notable momento en la historia cultural.

K. Mitchell Snow
Washington, DC, Agosto 2013

INTRODUCCIÓN

EN ESTE ESTUDIO traté de completar el panorama de un periodo histórico de la danza escénica mexicana, basado principalmente en documentos hemerográficos que cubren el desarrollo dancístico de 1910 a 1939.

Se ampliaron las fuentes usadas por mí a raíz de la memoria *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, Despertar de la república dancística mexicana (1917-1939)* y *Las “chicas bien” de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)* precisando su procedencia (pies de imprenta, título, año, mes y día).

Además de compilar estos documentos se elaboró un texto cuyo título es *Historias alucinantes de un mundo ecléctico. La danza en México (1910-1939)*. También un registro sistemático de las fuentes localizadas para reconstruir ese periodo.



DANZA Y REVOLUCIÓN

MÉXICO DESCUBRIÓ durante los largos años de Revolución que la educación popular no era un sueño utópico, sino una urgente necesidad. En años anteriores, bajo la administración de Porfirio Díaz, el único camino fue el de copiar a Europa. Se descuidaron u olvidaron las admirables antiguas tradiciones mexicanas y los orígenes indígenas y coloniales, rescatados sólo a partir de la Revolución Mexicana. Aún cuando durante la oligarquía porfiriana, los artistas intervinieron en el aparato educativo estatal con un inmenso aporte de creatividad.

En el México de 1910, nos cuenta Núñez y Domínguez, “se cruzaban sus calles con paso lento, demorando la vista al caminar en sitios y personas. No había prisa ni peligro al ambular por las avenidas y paseos cuyas aceras eran por lo acogedoras como una prolongación del doméstico umbral”.¹

El Zócalo, con su viejo kiosko y sus grandes árboles, fue el sitio propicio para el estacionamiento de los fuereños. En grupos familiares visitaban la Catedral, el Palacio Virreinal, el Museo y en tranvía iban al Bosque de Chapultepec. En el Paseo de Plateos, se desplazaban los carruajes tirados por caballos. El Salón Rojo (en Santa María la Redonda) y El Alcázar (en las calles del Ayuntamiento), fueron los sitios predilectos para el esparcimiento ciudadano, eran salones adornados con flores naturales y banderas con colores mexicanos. En las aceras los peatones saludaban a sus conocidos y en elegantes landós paseaban las bellezas del día, como Luz Viscarra, Elena Corcuera y Mercedes MacGregor. Sensación causaba el eterno candidato presidencial don Nicolás Zúñiga y Miranda. Cruzaban la ciudad a toda hora las calandrias, en las

¹ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “Lo que va de ayer a hoy 1910-1935”, *Revista de Revistas*, núm. 1289, 27 de enero de 1935.

esquinas un cilindrero tocando los éxitos del Teatro Principal, la Catedral de la Tanda (en la actual calle Bolívar), donde el “género chico” y la España de pandereta reinaban noche a noche. En un palco don Manuel Sierra Méndez.

Durante el Carnaval, se programaban los bailes en el Salón de la Academia Metropolitana (antiguo Tarasquillo, hoy Independencia). Durante la Semana Santa se cerraban los teatros para abrirse nuevamente en la Pascua. Las tertulias en los cafés, el Inglés (frente al Teatro Principal) y El Globo eran parte de la vida noctámbula. En ellos y en otros cafés como: el Colón, el de Manrique (en República de Chile) y el del Tamalito (en Mariscal), se discutían las noticias del día publicadas en los diarios y revistas de la época como: *El país* (1899-1914), *El Imparcial* (1896-1914), *El Diario* (1907), *El Demócrata* (1914-1926), *El Universal* (1916), *Excelsior* (1917), *Revista de Revistas* (1910) y *Pegaso* (1917).² El paraíso infantil fue el Luna Park y en el Circo Orrin (hasta 1910, en Aquiles Serdán) se aplaudió a Ricardo Bell.

El 4, el 14 de julio y la Covadonga eran pretexto para el jolgorio popular. En las fiestas del 5 de mayo y 15 de septiembre, la urbe se inundaba de forasteros que venían a presenciar el desfile militar. Los domingos por la mañana en la Alameda tocaba la Banda de Artillería, dirigida por el maestro Pacheco. Empleados y obreros con trajes domingueros transitaban por las callejuelas extasiándose con el agua de las fuentes. Llamaban la atención de los paseantes el poeta decadentista Ramón N. Franco y el “Lobo Guerrero” que lucía en su pecho sus condecoraciones de hojalata o papel dorado.

Manuel Mañón³ nos describe cómo era la vida cotidiana de los *dilletantis* teatrales en la capital, especialmente en las tertulias del Café Inglés en las que se juntaban con el músico Manuel Castro Padilla, el poeta y dramaturgo yucateco Antonio Médez Bolio y el decano de los críticos teatrales José F. Elizondo, entre otros; los temas teatrales eran la comidilla del día. También se comentaban las crónicas de Pepe Elizondo y las últimas propuestas presentadas a las autoridades por empresarios o agentes como Genara Oriones y Luis Arcaraz, Fábregas-Cardona, Alba o Luis Quintani-

² “Un cuarto de siglo de la prensa mexicana”, *Revista de Revistas*, Año XXV, núm. 1289, 27 de enero de 1935.

³ MAÑÓN, Manuel, “Historia del Teatro Principal”, México, 1932.

lla, o la Empresa Alba-Jara, Enrique Rosas y Miguel Gutiérrez. Así también se comentaba el “mercado de la cultura” ofrecido por los organismos que contaban con el patrocinio de las embajadas, colonias o afines, como la Sociedad Mexicana de Autores, presidida por don Juan de Dios Peza (antecedente de la SOGEM). Los domingos se reunían en el Salón Bach o en el Gambrinas, a ver desfilar por Plateros los carruajes ocupados por aristocráticas damas, artistas en boga y cortesanas célebres.⁴ Después se dirigían al Hotel Jardín donde Pascual Tardini, su propietario, los recibía con un coctel, los vinos, la succulenta comida y la sidra o champagne costaban el módico precio de un peso cincuenta por cabeza. A las tres y media de la tarde los artistas y periodistas se dirigían a su trabajo y los otros a la Plaza de Toros.

Eran tiempos en los que la enseñanza del ballet era impartido por las italianas Amelia Lepri, y las hermanas Amelia, Adela y Linda Costa, que permanecieron en nuestro país, desempeñando una importante labor como maestras.⁵ Así mismo en 1910 Lettie H. Carroll vino a la capital a radicar.⁶

El siglo veinte encontró a nuestros compositores entregados a la factura de romanzas..., de óperas con texto en lenguas extranjeras y de mazurcas y vales saloneros, en que los modelos a seguir eran, indudablemente, Cecilia Chaminade, Massenet y Waldteuffel...

Gustavo E. Campa, Ricardo Castro, Rafael J. Tello, Velino M. Preza, Abundio Martínez, Ernesto Elorduy, Angel Garrido y otros, dedicaban sus esfuerzos a abastecer la demanda de los salones de una sociedad extranjerizante y los pedidos de los kioscos municipales, de un gobierno también europeizante. La música popular no fue nunca considerada sino como una curiosidad.

La excepción fue Carlos J. Meneses quien por 50 años realizó una labor en pro de la música clásica y de cámara. Con la Revolución la producción popular anónima fue dignificada, gracias a los esfuerzos de Manuel M. Ponce.⁷

⁴ “Las Divas en el teatro de revista mexicano”, Asociación Mexicana de Estudios fonográficos, México, 1994, pp. 49 y 50.

⁵ AULESTIA, Patricia, *Despertar de la república dancística mexicana*, Ríos de Tinta Roja, México, 2012, pp. 51-54.

⁶ AULESTIA, Patricia, Las “chicas bien” de Miss Carroll, Estudio y Ballet Carroll, 1923-1964, CONACULTA 2003, inédito.

⁷ LE VAHR, Maurice, “El ambiente musical de 1910 a 1935”, *Revista de Revistas*, Año XXV, núm. 1289, 27 de enero de 1935.

Un curioso ejemplo es el caso de la ópera, entretenimiento muy gustado en México, pero que debido a la guerra europea, los grupos de cantantes no se atrevían a contratarse para giras. Entonces las compañías de ópera de la ciudad se organizaron con talentos extranjeros y nacionales exitosamente.⁸

Para ello “el Gobierno Nacional, a través de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes nombró una comisión encargada de lidiar con las ‘personas interesadas en no dejar escapar un negocio que podría dejarles pingües utilidades’”. Empresarios “con influencias y buenas relaciones, lograron la concesión”.⁹ En casos especiales como el Primer Centenario del Grito de Dolores (1910), se constituyó una Sociedad sin fines de lucro, la cual rembolsaría a los empresarios los gastos que traía consigo la representación y si por el contrario, había ganancias, “serían dedicadas a la Beneficencia Pública”.¹⁰

Pese a este esfuerzo los *dilettanti* se quejaban: “hoy tenemos que gastar tres veces más que hace quince años, luego, deben ofrecer artistas tres veces mejores. Y no ha mejorado la *mise en scène*, la *férie* y el alumbrado”. Asimismo con “razón mexicana... provincialna”, declaraban que eran desconfiados: “Creemos que nos engaña todo el mundo... que nos han tomado el pelo o que nos han mandado malos espectáculos y es cuando protestamos creyéndolos ‘falsificados’”.¹¹ Reclamaban por el incumplimiento de la empresa, y el descontento del público por las representaciones, “una excepción, no justifica que en las otras no hayan rebajado precios, ni devuelto parte del valor a los abonados”. Pedían se le retuviera la subvención al empresario y ésta se dedicara a la beneficencia.¹²

El problema era delicado pues la existencia de intermediarios entre el Gobierno y el empresario-concesionario¹³ causaban las más de las veces serios altercados. Pese a que la subvención in-

⁸ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “The Revolution and Culture in Mexico”, *Mexican Life*, Compilado por Víctor Cardona, noviembre de 1926, p. 19.

⁹ OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, Prólogo de Salvador Novo, 5 vols, 3a. ed. Ilustrada. Biblioteca Porrúa. México, 1961, 3a. ed. Ilustrada (1911-1961), p. 3300.

¹⁰ *Ibidem*, p. 3297.

¹¹ *Ibidem*, p. 3301.

¹² *Ibidem*, p. 3304.

¹³ *Ibidem*, p. 3314.

cluía el teatro y el alumbrado.¹⁴ Las empresas no cumplían. Al público le decían: “van a ver decoraciones y artistas del Metropolitan, del Covent Garden...” Los empresarios y representantes como Rabinoff no lo lograban. Aducían que “no se pueden organizar compañías visitantes contando con tan poco tiempo”.¹⁵ “Se requieren seis meses, no cinco semanas”.¹⁶ “Los artistas firman por cinco semanas y sólo se presentan tres. Exigen pasajes disponibles... Hay problemas: viajes durante veinte o veinticinco días, llegan sólo dos días antes de la inauguración. Se les exige mucho repertorio en tan pocos días. Se cuenta con poco tiempo para ensayo de orquesta y la adaptación de decorados. Los gastos son enormes por todo esto y los altos precios de las localidades se explican por la poca capacidad del teatro”.¹⁷ Los empresarios se defendían recurriendo a los imprevistos de “fuerza mayor”. El Gobierno tenía que investigarlos y castigarlos, descontando las multas de la subvención.¹⁸ Además de todo esto, los empresarios afirmaban que existían personas interesadas en tratar de hacer de la empresa un fracaso.¹⁹

En el teatro Arbeu con motivo del Primer centenario del Grito de Dolores se inició la Temporada 1910-1911 de la Gran Compañía de Ópera Italiana bajo la protección de la SEP y Bellas Artes, formada con las estrellas contratadas por las empresas del Metropolitan Opera de Nueva York y de la Boston Opera. El Cuerpo de baile estuvo compuesto por dieciséis bailarinas y Esther Zanini como primera bailarina.²⁰ En “La danza de las horas” de *La Gioconda*, doce de las bailarinas desquitaron su sueldo, las otras no.²¹ En 1910, en el mismo teatro se llevó a cabo la Temporada de la Compañía de Zarzuela y Opereta Sagi Barba realizando 28 funciones con Carmen Pérez como primera bailarina.

En 1911 en el Teatro Arbeu debutó la compañía de ópera Sigaldi y en 1912 con la primera bailarina Galimberti.²² El Teatro

¹⁴ *Ibidem*, p. 3320.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3308.

¹⁶ *Ibidem*, p. 3311.

¹⁷ *Ibidem*, p. 3312.

¹⁸ *Ibidem*, p. 3306.

¹⁹ *Ibidem*, p. 3314.

²⁰ *Ibidem*, p. 3298.

²¹ *Ibidem*, p. 3306.

²² “Notas de Arte”, *Revista de Revistas*, 3 de noviembre de 1912, p. 18.

Principal reabrió sus puertas en 1913 con la Compañía de Opereta Italiana Gattini-Angelini con Merry Bazzanella de la Scala de Milán y 8 bailarinas.

En 1914 la empresa del Teatro Principal, con los dueños Oriónes y Arcaraz o con los empresarios Enrique Rosas y Miguel Gutiérrez era “muy conocedora de las aficiones de sus concurrentes, y poderosa en sus prácticas en negocios teatrales y por sus muchos y grandes elementos en dinero, pudo y siempre supo defenderse de las veleidades de sus partidarios, sobrellevar sus momentáneas pérdidas y recuperarse de ellas dando variedad a sus funciones y contratando artistas nuevos que ofreciesen cebo con que atraer aún a los más descontentos”.²³ Todo esto, pese a que la tanda, la variedad y el salón de *couplets* eran centros que asfixiaban al arte verdadero y mutilaban el buen gusto.²⁴

En la barriada, disque se representaba el “género mexicano”²⁵ con Leopoldo “Cuatezón” Beristáin, Emilia Trujillo la “Trujis”, Adolfo Jaso, Chucho Otero, Lucina Joya y la Bustamante. En el “María Tepaches” (María Guerrero en República de Brasil), o en el Apolo (en Mosqueta) se presentaban las obrillas de Humberto Galindo.²⁶ Y cuando este último jacalón se llamó Rosa Fuertes actuó la Compañía de Zarzuelas.²⁷

Los acontecimientos políticos se sucedieron uno tras otro. En los pasillos de los teatros el público los comentaba: la muerte de Aquiles Serdán y el inicio de la Revolución Mexicana. La aflicción y la ansiedad inundaron al ambiente teatral, en el interior de la República se incrementó el movimiento revolucionario encabezado por Francisco I. Madero, las fuerzas maderistas tomaron Ciudad Juárez. Porfirio Díaz fue derrocado. Madero asumió la Presidencia Constitucional de México y en 1911 se firmó el Plan de Ayala. Siguieron las rebeliones, la de Pascual Orozco y la de Félix Díaz; en 1912 fueron asesinados por los zapatistas Gonzalo Herrerías, Humberto L. Strauss, corresponsal de *El Imparcial* y el fotógrafo

²³ *Ibidem*, p. 3324.

²⁴ *Ibidem*, p. 3303-3304.

²⁵ “Cómo se hacen las llamadas zarzuelas mexicanas. Notas de arte”, *Revista de Revistas*, núm. 158, domingo 2 de marzo de 1913, p. 9.

²⁶ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “Lo que va...”

²⁷ OLAVARRÍA Y FERRARI... p. 3327.

Rivero. Se cerró el Teatro Principal durante la *Decena Trágica*. Al año siguiente Madero y Pino Suárez son asesinados. Tristeza y desaliento ante las noticias: La Segunda Invasión Norteamericana, el Interinato de Carvajal. En 1914 una calma aparente volvió cuando Venustiano Carranza fue nombrado primer jefe de la Revolución y el ejército estadounidense se retiró de Veracruz. En 1915 vino lo peor: las balaceras entre militares zapatistas, carrancistas o villistas se multiplicaron por todas partes en las calles, los teatros, los restaurantes y las cantinas, las gentes no salieron de sus casas y las empresas programaron lo que pudieron; para 1916 la crisis continuaba.

Todo esto no impidió que el respetable aplaudiera a las cultoras del baile español: en 1909 a Encarnación Hurtado “La malagueñita”, a “Las Argentinas” Olimpia D’Anigny y acompañante y a Amalia Molina en sus *Bailes andaluces*; en 1910 a “La Bella Serrana”, que interpretando el *Vals de los Apaches* agradó mucho a la concurrencia²⁸ y a Débora Lourdes Vargas, “La Portuguesa”,²⁹ que bailaba magistralmente *Los panaderos* y el *Garrotín*;³⁰ en 1914 a “La Oropeza”, también cupletista “que resultó de verdadero oropel, ya que el público demostró con siseos su desagrado por la menos que mediana labor de la artista”.³¹

Así mismo, el público admiró a danzarinas como: La rusa Lydia de Rostow en 1908,³² que ganaba 1200 pesos en la Academia Metropolitana “causando furor”,³³ y a quien un “escogido público, aplaudió frenéticamente ese número, esencialmente artístico que constituía la belleza del desnudo con toda la pureza de líneas de una estatua griega; sus bailes *El Arco Iris* y *El lenguaje de las flores* los cuales eran un monumento de arte y belleza en los que sobrevivía su figura, digna del cincel de Fidias y por los que fue ovacio-

²⁸ MAÑÓN, Manuel, p. 324.

²⁹ OLAVARRÍA Y FERRARI... p. 3329.

³⁰ *Revista de Revistas*, núm. 156, domingo 2 de febrero de 1913, p. 8.

³¹ MAÑÓN, Manuel, p. 360.

³² DE LARRODER, Luis, “Evocando a Lidya de Rostow”, *Revista de Revistas*, núm. 841, 20 de junio de 1926, p. 18. Hace 18 años: 1908.

³³ GONZÁLEZ COSÍO, Guillermo, “Un cuarto de siglo del teatro en México”, *Revista de Revistas*, Año XXV, núm. 1289, 27 de enero de 1935.

nada entusiastamente”.³⁴ La Rostow celebró su beneficio a teatro lleno en 1910 y se marchó en 1912.

También en 1909 a *Mlle.* D’Elb bailarina y cupletista y a *Mlle.* Thulia con sus bailes de transformación.

A la hermosa *Mlle.* Wall-Heda bailarina transformista, en 1910 la cual fue muy aplaudida en “el número en el que se simulaba un viaje hacia la luna y hacia la tierra, apareciendo en la escena un gran globo que representaba la luna, el cual se abría y cerraba repetidas veces; en cada uno de esos movimientos *Mlle.* Wall-Heda, dentro de él, hacía sugestivas transformaciones de gran belleza y plasticidad... terminando el espectáculo con una sorprendente apoteosis”.

A la francesa Jane Jyka “que gustó muchísimo” y a Lanzzeta “el notable imitador de artistas coreográficas”, ambos en 1910. En 1912 a la diminuta bailarina La petite Rostow y a Lolita Ricarte coupletista y bailarina transformista.

La audiencia también festejó a bailarinas mexicanas como: Josefina Gómez, de 1910 hasta 1912 “que sin bombos ni platillos hizo su presentación en el Teatro Principal obteniendo un éxito clamoroso por su juventud, gracia, simpatía y habilidad coreográfica”³⁵ y que fue aplaudida junto a Luis Agudín en un baile apache,³⁶ luego en 1913 reapareció con Daniel Avila Pastor.

A la simpática María Cristina Pereda³⁷ en 1911, quién marchó a perfeccionarse al extranjero con la Compañía Mímica Molasso, de pantomima y variedades en la cual *Mlle* Kramzer fue la bailarina estrella “más ágil del mundo”.

Los aficionados apreciaron a parejas de baile como: Rafael López y su esposa y Los Lara, en 1909. Los hermanos Areu, Fernanda y Rodolfo —ambos sordos— (1910-1914). En 1910 a Josefina y Madurell bailando una jota y al notable dueto italiano Florence-Macherine estrenando bailes de su especialidad: como la Matchicha y el Tango. A Cires-Daniel Avila al año siguiente.³⁸ A

³⁴ MAÑÓN, Manuel, p. 325

³⁵ *Ibidem*, p. 326.

³⁶ *Ibidem*, p. 329

³⁷ *Ibidem*, p. 340

³⁸ *Revista de Revistas*, núm. 93, domingo 5 de noviembre de 1911, p. 8. Foto.

los célebres Díaz en 1912.³⁹ En 1913 a los internacionales y muy aplaudidos Atala-Román, a los cantantes y especialistas en bailes internacionales “Los vieneses” y al trio Nancy y sus bailables. A Enriqueta Pereda y Daniel Ávila que fueron famosos bailando *el Tango Apache-Hispano-Argentino* en 1915-1916.

La preferencia fue manifiesta ante las Hermanas Sancho —Enriqueta, Julia e Isadora— (1909). Las Rodríguez, simpáticas bailarinas españolas llamadas “Las Gatitas” (1910).⁴⁰ Las hermanas Muñoz, “reinas de la jota” —Isabel y Amada—, “Las Mañicas” que fueron ovacionadas y se radicaron después en México (1912-1914).

El público adoró a María Conesa, que siempre fue noticia: Cuando en 1909 amenazó dejar el Principal para aceptar proposición de \$13,000 mensuales de la Empresa Alcaraz. Al año siguiente se presentó apoteósicamente en *La gatita blanca* y llovieron las flores —rosas, gardenias y claveles—, serpentinas, sonaron las dianas y los atronadores aplausos; o en 1911 cuando bailó *El jara-be mexicano* en el Principal. La Conesa se retiró de la escena y fue recontratada. Un año después lloró cuando “el público, en un canción que bailaron las segundas tiples, pesimamente, prorrumpió en silbidos y pateos, armando un escándalo”.⁴¹ Se embarcó rumbo a España. En 1915 volvió y estrenó *Molinos de viento* en el Colón.⁴² Finalmente realizó su beneficio.⁴³

De igual manera, los espectadores se rindieron ante las tiples mexicanas: La primera Columba Quintana de Leal.⁴⁴ (1911). La espléndida Mimí Derba que “exhibía fugazmente su bello y escultórico cuerpo cubierto por fino mallón, provocando el entusiasmo del público” (1915)⁴⁵ o las debutantes en 1916, Lupe Rivas Cacho “la Pingüica” y Nelly Fernández. Pero ¿quiénes eran estos públicos? He aquí algunos testimonios:

³⁹ *Revista de Revistas*, domingo 10 de marzo de 1912, p. 8.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ MAÑÓN, Manuel, pp. 362 y 347

⁴² PARCIFAL. “María Conesa en *Molinos de viento* en el Colón. Notas de la semana”, *Revista de Revistas*, núm. 247, domingo 3 de enero de 1915, p. 18. Dos fotos.

⁴³ DEL CASTILLO, Ricardo, “el cronista de ogaño”, “El beneficio de María Conesa. Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, núm. 256, domingo 21 de marzo de 1915, p. 9.

⁴⁴ *Revista de Revistas*, núm. 81, domingo 13 de agosto de 1911. p. 8.

⁴⁵ MAÑÓN, Manuel, p. 362.

El público metropolitano paga por la diversión, pero no sabe estar en el teatro... Hace del teatro un salón de tertulia o un centro de citas para hablar... ajeno a lo único en que debía fijar sus sentidos todos... se habla de bailes, de "juergas", de negocios, de política, de todo... al terminar el acto siguen a los que aplauden. En el cinematógrafo hay gritos, chiflidos, pataleos... o vistas platicadas... En las "tandas" es menos la grosería... se platica a voz en cuello, se saluda a gritos y a gritos también se ofrece asiento al que llega retrasado... porque la atención está reconcentrada en la plática, en la crítica (ajena a lo que se representa, naturalmente) ...entre risotadas ...risotadas que se pretenden callar con un "siseo" y este "siseo" con otros muchos. Y si hay alguna atención con algo que se relacione con la representación, es... ante la aparición de alguna tiple o de alguna corista. En los conciertos, muchas de las malas costumbres han desaparecido, pero aún está latente cierta falta de cultura. De educación... En los diferentes espectáculos, el público es, ora escandaloso, ora inconsecuente, ora incorrecto, y siempre, siempre poco culto, poco cuidadoso de sus deberes... fuerza es que, por su decoro, sepa asistir a las diversiones que paga, saber estar en ellas o esperar pacientemente algún reglamento que tanta falta nos hace, para obligar al público de espectáculos teatrales a que al fin sepa estar en el teatro dignamente, cultamente, irreprochablemente.⁴⁶

En el Teatro Principal el público era guasón, chancero y amigo del escándalo:

Los habitantes de la metrópoli se divierten... son amantes de los toros, el espectáculo de multitudes en el cual los llenos son completos. En menor escala asisten "cuando ha entrado la noche, a las puertas y a los pórticos de todos los teatros, ya teatros aristocráticos, decorados con lujo, ya sobrios, teatros de segundo orden, modestos, teatrillos humildes de barriadas populares, salones de cine y variedades, o de cine a secas... Aquí el público cambia". Se unirá un público femenino, con graciosos vestidos y tocados. "En las funciones de la tarde, también muchos niños. Parece que las familias se dividen: algunos papás, los hermanos han ido a la fiesta de los toros; las mamás y las niñas al teatro y al cine". Los comentarios que suelen escucharse a la salida de los teatros son distintos a los que oímos a la salida de los toros en la colonia Roma; pero el entusiasmo es parecido. Del éxito artístico de cada función se sabe por los rostros de los espectadores: satisfechos, descontentos, alegres, hastiados o indiferentes. "La impresión que reflejan esos rostros es inmediata, sin recuerdos anteriores ni presentimientos por el mañana". Algunos gustando en el vivo recuerdo de lo que acaba de ser, una esperanza realizada o una promesa mejor.⁴⁷

⁴⁶ DEL CASTILLO, Ricardo, "El público metropolitano y los espectáculos teatrales Crónicas teatrales", *Revista de Revistas*, núm. 241, 22 de noviembre de 1914, p. 18.

⁴⁷ OLAVARRÍA Y FERRARI... p. 3324.

Respecto a cuánto habían ascendido los ingresos por la venta de localidades los domingos, los empleados de las empresas teatrales, de cines y demás daban resultados que no tiene precisión matemática pero sí exactitud bastante aproximada:

El teatro “Principal” tuvo ingresos por 1,500 pesos, cuando las entradas regulares son de 2,000 a 2,500. Tuvo el teatro “Ideal”, por sus dos funciones domingueras, 1,240 pesos, y sus entradas son iguales por lo común, en fiestas de domingo, a las del teatro antes mencionado. El teatro “Mexicano” contó, por iguales productos, 1,480 pesos, siendo sus ingresos dominicales también de 2,500. El teatro “Arbeu”, 1,400 pesos cuando ordinariamente alcanza o pasa de dos mil; el teatro “Lírico” (1907), 1,590 pesos con relativamente poca baja. Pues tasa sus funciones de domingo en un promedio de 1,900; el “Salón Rojo” no experimentó baja en sus ingresos, que montaron a 490 pesos por sus funciones; en iguales circunstancias el cine “Palacio” tuvo 300 pesos; el teatro “Colón” 1,650 pesos, siendo sus entradas regulares de 1,800; el salón “Fausto”, 300 pesos con entrada normal; el “Palatino” con entrada normal, 300 pesos; el teatro “Díaz de León” que sus entradas alcanzan a la suma de 1,000 pesos, tuvo ese domingo muy malas entradas, 820 pesos; el teatro “Alcázar” obtuvo 820 pesos, cuando suben a menudo en domingo a poco más de 1,000; el salón “Casino” 430 pesos, registrando una baja de cerca de 200; al “María Guerrero” ingresaron 320, con una baja de cerca de cien pesos; y por último, el teatro “Hidalgo” que tiene por entradas de domingo de 1,000 a 1,500 pesos, produjo 275. Si hacemos una simple suma de las cantidades que tuvieron por ingresos de entradas, tanto la plaza de toros como los teatros y salones de cine enumerados, obtendremos la cantidad de 26,483 pesos... Y si suma semejante hacemos con las cantidades que como promedio calculan tener cada domingo los mismos empresarios, el resultado asciende a la ya considerable cantidad de 60,000 pesos en números redondos...”

Eso que no tenemos datos sobre las taquillas de los cines Granat, Garibaldi, Las Flores, Casio, Olimpia. O los teatros Virginia Fábregas (1907), antes Renacimiento (1900), Alarcón, Manuel Briseño y Rialto.

Lo cual quiere decir, que poco importa a los metropolitanos —en plena crisis— sacrificar hasta el último centavo en diversiones, con mengua de la comodidad doméstica, ¡Deja de gastarse en carne y en el pan lo que gasta en toros y en cinematógrafos!.⁴⁸

⁴⁸ ZXX, “Lo que gasta México en divertirse. A través del mundo”, *Revista de Revistas*, núm. 204, domingo 25 de enero de 1914, p. 9.



Lidya de Rostow
Danza y revolución

LOS GOBIERNOS REVOLUCIONARIOS Y LOS INTELLECTUALES

COMO RESULTADO de la Revolución de 1910, en los círculos intelectuales se promovió la protección y el fomento de las artes del pueblo. En todo el país se impuso el nacionalismo en las diversas ramas del saber y las artes.

México proyectaba al extranjero la Revolución en grabados que mostraban un país lleno de sol, con fotografías revolucionarias de Pancho Villa entrando a la ciudad de México rodeado de un tropel de caballos y camisas blancas. Trataba de emular estas imágenes una película tendenciosa estadounidense *Libertad*, estelarizada por Eddie Polo. Figuras reconocidas por los europeos fueron el poeta Amado Nervo, el torero Rodolfo Gaona y el pintor Diego Rivera.¹

Los artistas y autores nacionales, se entusiasmaron por crear “verdadero arte mexicano”. Firmaron un documento en el cual se “comprometieron a fomentar el arte vernáculo en todos los medios que estuvieran a su alcance”. Se reunieron “para dar los primeros pasos para la fundación del teatro nacional... una institución cuyo exclusivo objeto fuese la solidaridad fraternal entre los artistas mexicanos y la representación de obras producidas por escritores nacionales y dadas a conocer por actores exclusivamente mexicanos”. Señalaban así mismo, que los artistas extranjeros, se habían enseñorado en el medio con el afán de nulificarlos. La adhesión fue firmada por Eduardo Gómez Haro, los músicos Manuel Castro Padilla, Angel H. Ferreiro, Miguel Lerdo de Tejada y el crítico José R. del Castillo “Florián”, entre otros.²

¹ “México desde el extranjero durante veinticinco años”, *Revista de Revistas*, núm. 1290, 3 de febrero de 1935.

² GÓMEZ HARO, Eduardo, “Para fomentar el arte dramático nacional en México”, *El Universal*, 18 de agosto de 1917, p. 10. Compilado por Víctor Cardona.

Así mismo Gerardo Murrillo “Dr. Atl”, el ingeniero Alberto Pani, el escritor y político Marte R. Gómez, el impulsor de la radio Félix F. Palavicini y el pintor Roberto Montenegro, secundados por pintores, poetas, músicos, escritores y periodistas, presentaron en 1919 una Gran Exposición de Arte Popular Mexicano, que se instaló en el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores. En ella se hizo una demostración del maravilloso acervo que el pueblo mexicano posee, en cuanto a las artes se refiere.

Músicos como Manuel M. Ponce, Fermín Revueltas, Carlos Chávez, Tata Nacho y otros, introdujeron en sus nuevas obras los temas de la música del pueblo, inspirados en lo que conocían a fondo de sus lugares de origen.

Los pintores como Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias y otros muchos, coadyuvaron a la formación de los ahora llamados “ballets”, con temas simbólicos modernos de la redención de la clase obrera, como el poema de Carlos Gutiérrez Cruz titulado “Los barrenderos”.

Varios cuerpos de baile bajo el patrocinio de la SEP llegaron a culminar, y son los antecedentes de los que ahora llaman justificadamente la atención de nuestros públicos nacionales y de los extranjeros.³

Otros intelectuales, pintores, escritores y músicos, entre ellos Carlos G. González, Rivera, Mediz Bolio, Carlos Pellicer, Arnulfo Miramontes, Alberto Flaccheba y Antonio Gómezanda, asesoraron a los artistas visitantes para que crearan obras con nuestros temas prehispánicos y folklóricos.

Un “nacionalismo febril” invadió los teatros capitalinos, los escenarios se poblaron de personajes populares, idealizados, tratando de emular a lo mejor del bataclán o de las revistas extranjeras de moda.

Pero no fue hasta que los gobiernos de la Revolución promovieron leyes, fundaron instituciones y fomentaron programas educa-

³ ZUNO, José G., *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Compilado por Víctor Cardona, México, 1969, p. 103.

tivos, cuando la cultura mexicana logró plasmar los ideales de sus intelectuales y artistas.

En el gobierno de don Venustiano Carranza (10 de mayo de 1917 al 21 de mayo de 1920), se consolidó y difundió una cultura “profunda y sólida” hacia sectores más amplios de la población. Se estableció la reforma socialista en el artículo 3° sobre la educación. Se creó la Dirección General de Bellas Artes en el Departamento de Bellas Artes. En la Universidad se unificó la normatividad para regir las bellas artes a través del Centro Orientador del Cultivo Estético de la República.⁴ Se promulgó la ley del Departamento Universitario y de Bellas Artes (1917), para fomentar y divulgar el arte en todas sus manifestaciones, vigilar y desarrollar las dependencias artísticas oficiales y todo lo relacionado con las Bellas Artes.⁵

La enseñanza de danzas y bailes regionales se oficializó en la educación escolarizada. Conciertos, conferencias, festivales y concursos, se multiplicaron para formar culturalmente al pueblo. Se divulgaron las obras maestras universales y las creaciones de artistas mexicanos. Se propició la práctica a nivel popular de la música, el canto, la danza, el teatro y las artes plásticas. Surgieron orfeones y conjuntos de canto y danza de cientos de obreros, campesinos y estudiantiles.

Se apoyó la divulgación cultural especialmente a través de la radio y el cinematógrafo.

En el extranjero, muchos de los hombres de letras, algunos de ellos en el destierro, publicaron libros que influenciaron la cultura de México: Reyes, Rabasa, Esquivel Obregón, Calero, Querido Moheno, Vera Estañol, Pereyra, Bulnes, Olaguibel, Elguero y De la Barra, entre otros.⁶

El pintor Adolfo Best Maugard organizó una magnífica velada en Southampton, Nueva York para mostrar la *Danza Mexicana* (1919), con el decorado y los trajes que diseñó para Anna Pavlova. El diseñador Francisco Cornejo creó el escenario y el vestuario de

⁴ *Ibidem*, “Al abrir el Congreso sus sesiones ordinarias el 10 de septiembre de 1918”, pp. 302 y 303.

⁵ *Idem*.

⁶ “En qué consiste la cultura”, *Revista Mexicana*, núm. 176, Compilado por Víctor Cardona. San Antonio, Texas, 19 de enero de 1919.

Xóchitl (1920) para Ted Shawn y Martha Graham, que fue puesto en escena con éxito en Nueva York, Santa Bárbara, Victoria, Vancouver y Toronto.

Durante interinato de Adolfo de la Huerta (24 de mayo-30 noviembre de 1920) el sector cultural fue reestructurado. José Vasconcelos como rector de la Universidad elaboró la ley federal de Educación Pública. Se estudió el proyecto para la federación de la enseñanza. Vasconcelos desde la Universidad llamó a iniciar una cruzada de educación pública, una obra de verdadera redención nacional que inflamó los espíritus de todos los educadores, intelectuales y artistas. Se organizaron bibliotecas populares.⁷

La administración del Presidente Alvaro Obregón (1 de diciembre 1920-30 de noviembre de 1924), se avocó a la educación popular. Se fomentaron espectáculos cultos para la educación del pueblo. Se inauguró el edificio de la SEP (1922) y el Estadio Nacional (1924). Se inició la cruzada de “los maestros misioneros”.

Durante las llamadas Fiestas del Centenario del año 1921, el Comité organizador, presentó al maestro de ballet Giorgio Vittorio Rosi en la Temporada de Ópera acompañado de Susana Rosi y un cuerpo de baile de 24 bailarines. Rosi enseñó y fue coreógrafo en el Teatro Hidalgo y participó en el Festival de las Fiestas de Primavera de 1923.⁸ Una de sus alumnas destacadas fue Carmen Galé.

El “movimiento estridentista” se manifestó en 1922 —¡Viva el mole de guajolote!, —gritaron escritores, músicos y pintores—. Entre ellos: Germán Lizt Arzubide, Salvador Novo, Arqueles Vela, Ponce, Silvestre y Fermín Revueltas, Luis Quintanilla, Roberto Montenegro, Leopoldo Méndez y Ramón Alba de la Canal.

El gobierno de Plutarco Elías Calles (1° de diciembre de 1924-30 de noviembre de 1928), trabajó para que los servicios de la educación llegaran a los campesinos, a los obreros y a las masas populares. Se atendieron las escuelas urbanas, las técnicas e industriales y en especial las rurales. Se fundó la casa del Estudiante Indígena. En las Misiones Culturales de la SEP, los programas

⁷ DE LA HUERTA, Adolfo, *Informe*, pp. 61 y 62.

⁸ BARZEL, Ann “European Dance Teachers in the United States”, *Dance Index*, 1944, p. 90.

del baile y las danzas regionales fueron los mejores medios de expresión.

Los maestros misioneros: Humberto Herrera, Luis Felipe Obregón, Ignacio Acosta y Francisco Aceves (1923-1925)⁹ entre otros, recopilaron importantes materiales coreográficos y musicales, bases para la creación de futuros ballets mexicanos. Se registraron: La “Danza del venado” de la tribu yaqui de Sonora, “El Pascola” del noroeste, “La Víbora” del norte, aztecas arcaicos de Sinaloa y Sonora. “El Torito”, “El Pájaro” y la “Danza de los viejitos” de Michoacán. “La conquista” de México y los estados del centro del país. “Los Quetzales” del Estado de México, Puebla, Veracruz, Morelos, Tlaxcala e Hidalgo. “La pluma” de Cuilapan y “Los Tlacoloteros” ambas de Guerrero. “Los jardineros”. “Danza del volador” de Oaxaca. “Los Tatachines” y “Los Paixteles” de las regiones de los tepehuanes, huicholes nayaritas y los tarahumaras”, “La Ofrenda” de los huicholes y “Los Tastuanes” de Los Altos.

Danzas de carácter mestizo: “El jarabe tapatío”, “Los compadres”, la “Danza del Caballito”, “La Botella” y “La Paloma” de Los Altos. La “Danza de la Pachola”, “El jarabe tapatío” de los cocas con bailes franceses y la jota aragonesa. “Los compadres”, “Los Lanceros” y “Los Apaches” o “Mecos” de Jalisco. “Los Sonajeros” de Zapotlán y Tuxpan.

Sones mestizos: “El Chiualteco”, “El Venadito”, “El Maracumbé”, “La Culebra”, “El Carretero”, “Los Arrieros”, la “Danza del Águila Real”, la “Danza de los Morenos”, “Los Cuares” de Juanacatlán, “Los Centuriones” y “Los Judíos” de Yahualica, el “Baile de los Listones” de los pueblos indígenas.¹⁰

En 1927, desaparecieron “los estridentistas”. El escritor José Juan Tablada difundió en los Estados Unidos sorprendentes ensayos sobre *La danza en México*.¹¹ El Teatro de Ulises brindó nuevas perspectivas al teatro experimental, Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Clementina Otero, Isabel Corona, Agustín Lazo, Samuel Ramos, Best Maugard, Novo y Monte-

⁹ ZUNO, José G., “Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana”, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1969.

¹⁰ ZUNO, José G., *op. cit.*, pp. 104-115.

¹¹ TABLADA, José Juan, “The Dance in Mexico”, *Theatre Arts Monthly*, núm. 8, Compilado por Víctor Cardona. Nueva York, agosto de 1927, pp. 637-644.

negro, promovieron obras de Eugen O'Neill, Jean Cocteau, Charles Vildrac y Roger Marx. El compositor Gomezanda y el escritor Francisco Monterde montaron en Alemania *La fiesta del fuego* (1928).

En el gobierno de Emilio Portes Gil (1 de diciembre de 1928-30 de noviembre de 1929), se consideró a la educación de las clases trabajadoras como el único camino para la redención de México. Se construyeron teatros al aire libre en las escuelas para difundir a través de espectáculos la ideología de la Revolución. Se aumentaron los presupuestos para las Misiones culturales. Se estableció la Ley de la autonomía de la Universidad (1929).

En el periodo de Pascual Ortiz Rubio (2 de febrero de 1929 al 4 de septiembre de 1932), el Departamento de Bellas Artes continuó desarrollando su programa de acción en los aspectos docentes, de investigación, de propaganda y divulgación, así como de fomento a la producción artística. Se intensificó la labor en pro del folklore nacional. Se estableció el Consejo de Bellas Artes.

El presidente Abelardo Rodríguez (5 de septiembre de 1932 al 30 noviembre de 1934), promulgó la Ley orgánica de la Universidad Autónoma de México. Inauguró el Palacio de Bellas Artes. Fomentó y estimuló las capacidades artísticas de su pueblo utilizando todas las formas de expresión, desde el folklore hasta las más modernas. En el campo de la enseñanza artística, se delinearon los límites y propósitos del Departamento de Bellas Artes y el Palacio de Bellas Artes, formuló un amplio programa de divulgación y orientación artística en sectores no escolares.

Con Lázaro Cárdenas (1 de diciembre de 1934 al 30 noviembre de 1940), se redactó un texto socialista para el artículo 3º constitucional en el cual se manifestaba que los centros de cultura superior, formaran hombres que contribuyeran al advenimiento de una sociedad socialista. Se pronunciaron para que las bellas artes estuvieran al servicio de las clases trabajadoras. En el Programa de Educación Pública se promovió la danza en los docentes, se trataba de educar estéticamente a los trabajadores a través de espectáculos mexicanos y extranjeros, e iniciar una educación artística profesional para la formación de especialistas y fomentar la creación e investigación. Se impulsó la política artística del cardenista con un sentido obrerista.

Mientras tanto, a nivel internacional la danza teatral se inclinaba por las producciones de Serge Diaghilev y Anna Pavlova, aunque éstas compartían los escenarios con los coreógrafos pioneros de la danza moderna, los bailarines de danzas exóticas, de tap o acróbatas, en los teatros de variedades y hasta en los cabarets. Un arte coreográfico ecléctico y vital reflejaba un mundo cosmopolita en el cual el automóvil, el teléfono, la radio y el cine impusieron nuevas formas de vivir.¹²

Roberto “El Diablo” expresó claramente el fenómeno cuando el acrobatismo, de dudoso buen gusto, encontró seguidores en el medio mexicano:

Tal vez en ninguna otra manifestación estética, como en el baile, se haya reflejado la honda transformación sufrida por la sensibilidad colectiva después de la guerra. No se ascendió un escalón, sino que se dió un verdadero salto en la técnica respectiva, rompiendo esa guisa con todos los precedentes, no sólo académicos, sino de renovada estilización.

Todo lo que antes era peculiar atributo del arte coreográfico, ha quedado relegado al olvido por los flamantes danzarines de hogaño. La suave ondulación de la silueta, el acompasado vaivén de los brazos, los isócronos arabescos bordados con los pies, los graciosos escorzos, las eurítmicas flexiones del talle, en suma, lo que en conjunto daba la armoniosa visión de una estatua en movimiento, ha desaparecido ya en las modernas exhibiciones terpsicóricas que admiramos sobre los escenarios.

Ahora impera, de acuerdo tal vez con el aceleramiento aéreo-dinámico que preside la cotidiana existencia, el ritmo dislocado, la contorsión inverosímil, el descoyuntamiento grotesco, el giro vertiginoso, todo aquello más propio de la pista circense que de ser mostrado en el proscenio. Perdió la danza su espiritualidad, para quedar convertida en una simple destreza gimnástica, que casi no necesita de la música para ser ejecutada sin que deje de impresionar a los espectadores.

Ni nombre tenía siquiera el novedoso género... Fué preciso que, al influjo de su éxito en París, fuera a Broadway, para que de ahí, a la sombra de los rascacielos, se les bautizara con la denominación de “Adagio” y comenzara a difundirse por todos los ámbitos del planeta”.¹³

El arte de la danza invadió todos los foros teatrales nacionales, aunque no fue un buen negocio. Los empresarios acudieron a las instituciones culturales para presentarlo. Temporadas éxitosas

¹² Cfr. SIEGEL, Marcial B., *The shapes of change*, New York, 1981, pp.1-10.

¹³ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “El acrobatismo de los bailes modernos”, *Revista de Revistas*, Año XXVI, núm. 1389, 3 de marzo de 1937.

como las de Pavlova o las de Pavley Oukrainsky apenas cubrieron los gastos. Sin embargo un batallón de artistas de la danza cautivaron al público mexicano, especialmente a sus intelectuales y críticos. De los más renombrados bailarines contaremos sus historias en los próximos capítulos. Mientras tanto registraremos las tendencias dancísticas que imperaron en la época, entre ellas: la danza española, el exotismo, el orientalismo y las danzas interpretativas.

Profusas críticas y crónicas al respecto nos legaron José Juan Tablada, José Vasconcelos, “Buffalmacco”, “Glóbulo”, Armando de Maria y Campos, Carlos González Peña, Rafael López, Roberto Núñez y Domínguez “El Diablo”, Leopoldo de la Rosa, Alberto Hidalgo, Julien Ochse, Hipólito Seijas, Santiago Méndez A. Xavier Sorondo, Xavier de Bradomin, José Puchades, “El conde Sancho”, Efrén Rebolledo, Luis A. Rodríguez, Arturo Rigel, Álvaro de Alhamar, “Clitandro, Orión”, José R. del Castillo “Florián”, José Joaquín Gamboa, “Fantasio”, Samuel Ramos, Francisco del Rey, Carlos Sánchez, Jacobo Dalevuelta, Baltasar Dromundo, José Barrios Sierra, Guillermo Castillo “Júbilo”, Francisco Monterde, Mario Mariscal, Carlos del Río, Pablo Leredo, Hermilo Portell, Marcelino Domínguez, Rafael Heliodoro Valle, Gilberto Torres, Fernando Mota, Juan Galeana, José F. Elizondo Sagredo, Adolfo Fernández Bustamante, Guz Aguila, G. Alfaro, Hernán Robleto, Manuel Sierra Magaña, Tina Vasconcelos de Berges y Rosario Sansore.

Reveladoras imágenes de los diversos tipos de danza captaron para la posteridad fotógrafos como: Semo, Gilberto Martínez Solares, Yáñez, Agustín Jiménez y Luis Márquez.

En este periodo histórico 3 hechos artísticos son significativos:

La creación del *30-30 Ballet simbólico revolucionario* (1910-1931), con coreografía de Nellie y Gloria Campobello, música de Francisco Domínguez y vestuario, escenografía y dirección artística de Carlos González.¹⁴ Obra maestra de su época, equiparable con las creaciones del movimiento muralista mexicano, que ha perdurado a través del tiempo y que fue evolucionando adaptándose a los cam-

¹⁴ Programa de mano, Teatro al aire libre Alvaro Obregón, SEP, 22 de noviembre de 1931.

bios sociales del país y que fue apreciada por numerosos públicos populares.

Este acontecer culminante del arte coreográfico nacional, fue descrito por Armando de Maria y Campos como un espectáculo que resultó magnífico, espléndido. La primera parte, tenía un movimiento extraordinario, muy rítmico y expresivo, una sencillez absoluta para hacer llegar a las masas su simbolismo de *levantamiento* que todo lo incendia y arrasa apenas lo toca la tea de la Revolución que seca los campos y destruye ciudades. Más típica y mexicana la segunda parte, por la vernácula suntuaria de indias con huipil e indios con sombreros de palma, la coreografía estiliza pasos de danzas de México. El final, simbólico, participan obreros, campesinos y soldados que concluyen formando la hoz y el martillo, de una emocionante fuerza de expresión, de una tosca belleza muy del momento político que vivía México.¹⁵

La puesta en escena de *Rayando el sol* de los Espectáculos Soto en el Palacio de Bellas Artes:

...Marca un progreso evidente en la evolución del teatro popular mexicano. No podría ser de otra guisa, puesto que la serie de estampas fue confeccionada por dos de nuestros mejores revisteros, Carlos M. Ortega y Francisco Benítez, quienes procuraron la cooperación de Pepe Elizondo —sabio en esta clase de menesteres—, de Jacobo Dalevuelta, de Manuel W. González y del propio Roberto Soto, La música estuvo a cargo del maestro Federico Ruiz, y las espléndidas decoraciones fueron hechas por Aurelio G. Mendoza.

Como se ve, se trata de un trabajo colectivo: algo parecido, en su organización, aunque completamente distintas en sus tendencias y resultados, a las revistas parisienses y a los “shows” neoyorquinos. En relación a las producciones mexicanas anteriores se advierte un gran progreso: lo mejor de todo es que no se necesita ya ser grosero, para ser típico. Los autores, con un desfile de cuadros vivísimos, presentaron el aspecto pintoresco de nuestra nacionalidad.¹⁶

Y, finalmente, la institucionalización de la Escuela Nacional de Danza:

¹⁵ El artículo completo se transcribe en Aulestia, Patricia, “El 30-30, Ballet Simbólico Revolucionario” *Despertar de la República dancística mexicana*, México, Ríos de Tinta Roja, pp. 288-291, 2012

¹⁶ GARCÍA NARANJO, Nemesio, “Nuestros espectáculos, Roberto Soto en ‘Bellas Artes’”, Hoy, núm. 10, 1 de mayo de 1937.

La propia Secretaría de Educación Pública tiene la convicción de que, siendo la danza la mejor manifestación del sentimiento plástico nacional, al demostrar los adelantos de la capacidad, tanto del dirigente de ese establecimiento, como la de los alumnos que concluyen en él sus estudios, se cree plenamente satisfecha por su parte, de haber podido ofrecer al pueblo sus mejores esfuerzos que tienden a fomentar la cultura revolucionaria entre las masas trabajadoras.

Corresponde al pueblo actuar en forma de movimiento superador. Y si la danza en México no es más que la presencia de ideales e inquietudes, esta vez, la Secretaría, mediante su Departamento de Bellas Artes, logra la realización de un programa gubernativo que tiene por especial atribución la de ser fiel a las demandas colectivas, que cada día pretenden definir sus tendencias para constituirse en mejoría, para ser el mejor dato de una conducta redentora.

Porque es la danza, por otra parte, la poesía de la acción. En cada momento de liberación existe una armonía suficiente de explicar derechos. La Danza de México, eso es propiamente: calidad de sufrimientos, fisonomía de grandeza vieja y heroica, actual y comprensiva del futuro mejor. En ella hay una ilusión, el ensueño y el rumbo de las libertades. Allí está el sentido de la superación. Cosas que fueron del pasado y, sin embargo, con ideas como obligación para asegurar el bienestar a la posteridad proletaria; pertenecen a la danza que se auxilia de todas las manifestaciones del arte.¹⁷

¹⁷ “Prueba de la Escuela de la Danza”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1939.

LAS INFLUENCIAS DEL BALLET RUSO DE DIAGHILEV EN MÉXICO

UNA RICA HEMEROGRAFÍA sobre Diaghilev y los ballets rusos, fue profusamente ofrecida a los lectores mexicanos.¹

En 1912, el poeta José Juan Tablada, envió una interesante reseña:

Creí primero que el gran Nijinsky y la fascinadora Karsavina no fueran más que dos ídolos recién dorados por París y exaltados al culto ritual de una admiración fácil pero exhuberante, y a pesar de los laudos que sin cesar escuchaba en torno mío, llegué a resignarme por no haberlos visto, puesto que a mi arribo a la gran metrópoli, la temporada de “los Rusos” había concluído, y el Chatelet, donde actuaban, había cerrado sus puertas. De aquella manifestación de arte, única al decir de los parisienses, no quedaba más que el deslumbramiento general y el éxtasis retrospectivo que hacía pasmarse a mis amigos y enmudecer de pronto, con los ojos en blanco, ante la visión de Nijinsky pasionalmente evocada.

1. Es tan hermoso como el Apolo Sauróctono de Louvre, oí decir a una rubia que se estremecía bajo su manto de pieles, feliz de poner un laurel clásico a las plantas aladas del bailarín eslavo.
2. Sólo puede compararse a Faico, exclamaba otra; pero Faico es un chulazo y Nijinsky ¡es un dios joven!

Y para coronarlo con la más suntuosa diadema, otra mujer más, intensamente pálida de ojos inténsamente negros, lectora indudablemente de la Virgen Perversa, Renée Viven, y admiradora de las estampas de Audrey Beardsley, declaraba:

Nijinsky no sólo es hermoso como Apolo y artista admirable y único... ¡Nijinsky es... “equivoco”!

¹ “Ballet de Rusia. Literatura y arte”, *Revista de Revistas*, núm. 70, domingo 28 de mayo de 1911, p. 8.

Y la mujer pálida y nerviosa ensimismó en un ensueño de Heliogábalo, sustentando la frente doblada de pensamientos con una mano larga y blanca llena de sortijas, cuyos cabujones, prendidos en ella, semejaban enjambre de cantáridas sobre una azucena moribunda...

Quizó mi fortuna que la Sociedad de Aviadores Franceses celebrara una gran función de beneficio, que en ella tomara parte la “troupe” de ballet rusos y que así me fuera dado admirarla.

Con lo que tan expresivamente oí decir de Nijinsky a las mujeres, se reunía la fascinación atribuida por todos a la Karsavina en primer lugar y luego a la Fokina, a la Vassilieva, a la Konetska, y por mis amigos los pintores a las maravillas escenográficas del pintor Bakst, que había llevado la ilusión de lo maravilloso y la luminosidad radiante del color hasta imponderables prodigios. La música era Chopin orquestado, Weber instrumentado por Schuman, era el ruso Tcherapine, era Reynaldo Nahu. Y el poema, la visión imaginativa que ahí iba a cuajarse con todos los prestigios de la plástica, con todos los estímulos musicales, con todos los deslumbramientos de la luz, era de Teófilo Gautier.

El espectro de la rosa constituía el número culminante del programa, y en él, tomarían parte simplemente, sin intervención ajena de coros ni comparsas, “ellos” dos: Nijinsky y Karsavina.

Y la exégesis de aquel enigma espectral y florido en los programas de mano era ésta:

Al levantarse el telón, una joven que vuelve del baile, vencida por la fatiga, se duerme sobre un sillón. En su sueño, la rosa que tiene en la mano se transforma en un genio que le prodiga sus caricias y que se desvanece con la aurora.

Eso es todo. Barnun exagera, el empresario comentarista, no pudo agregar más...

Hizo bien, obró sabiamente al dejar todo a la admiración del auditorio.²

Tablada, describió *El espectro de la rosa*:

En la alcoba de Clara d'Ellebeuse... Abrumada por los recuerdos del baile —tal vez su primer baile—, cae rendida sobre un sillón... El perfume de la rosa está personificado en Nijinsky, el danzarín prodigioso, el archimimo genial que en ese momento aparece... En un instante en que se inmoviliza puede apreciarse la extraña y armoniosa plástica de su cuerpo. El torso y

² TABLADA, José Juan, “Notas diversas. Crónicas Parisienses, *El espectro de la rosa*, Los ‘Ballets Rusos’”, *Revista de Revistas*, domingo 16 de junio de 1912, pp. 1 y 19.

las piernas están cubiertas por mallas rosas... Torso esbelto como apretado en una coraza de músculos y en torno del cual se enredan guías de rosas fúnebres; sobre el torso un cuello musculoso pero grácil, y sobre ese cuello, la cabeza del David, de Verrochio, con toda su gracia ambigua, y sus ojos oblicuos, y sus labios irónicos y sensuales. Sobre el cuerpo, todo amoratado, como escurriendo heces de espeso vino, brazos, cuello y rostro lucen con cruda y enharinada blancura, que sólo deja lucir la oblicuidad de los ojos de gato y de serpiente, de mujer y de hiena, y la boca espesa cuando crispa los labios y de sensualidad brillante cuando ríe enseñando los dientes blanquísimos.

¡Lástima que estés dormida! Clara d'Ellebeuse, Karsavina,

Porque si no estuvieras dormida, verías cómo, con qué congoja y con qué rostros ansiosos, a pesar de sus pieles suntuosas, a pesar de sus perlas y de sus diamantes, suspiran todas estas pobres y tristes mujeres de París por Nijinsky, que al ir a entregarse salta por la ventana, por el perfume de la rosa que a lo mejor se evapora, por el placer que promete y defrauda, por el ideal que no se alcanza jamás!³

¿Pero cómo eran los ballets rusos de Diaghilev? Hasta nuestras tierras llegaron los ecos de sus triunfos:

El secreto de su arte estriba en una maravillosa síntesis del baile, la decoración y de la música. El triple motivo corre como una cuerda de oro durante toda la producción, llenándola, construyéndola, como si fuera una copa de oro, de la que habrá de verterse el néctar de una alta hazaña artística... El ballet ruso ofrece el espectáculo de un mundo en el que es tratado con sencillez, con belleza y con fuerza, un tema por tres series de manos que trabajan de consuno, dirigidas por un hombre genial.⁴

¿Y de su repertorio qué se dijo?

Las leyendas misteriosas del Cáucaso, los cuentos orientales con toda la gama de sus colores, las poesías musicales de los modernos autores franceses, fueron interpretadas por este arte único mímico y danzante, sobre el fondo de decoraciones con las que Baskt estampara el revolucionarismo de su arte princel, en todas sus disonancias de color, sus contrastes bruscos hasta inquieto a la crítica más amplia y sus figuras exóticas y mágicas. Las pantomimas corrían desde la intensa tragedia como Scherezada hasta la Rosa de Teophile Gautier con la música de la invitación al vals, de Weber.

Dentro de este ambiente de modernidad, los “Ballets Rusos” fueron hasta el futurismo, después de “*La Apres-Midi d'un Faune*”,

³ TABLADA, José Juan, *ibidem*.

⁴ “El arte vital de los bailarines rusos. Notas diversas”, *Revista de Revistas*, núm. 187, domingo 28 de septiembre de 1913, pp. 10 y 11 y Ecos del libro de Huntley Carter.

que dejó atónito al mismo París, subieron a escena dos o tres bailarines dislocados, con decoraciones en acertijo del pintor español que preside el movimiento ultramoderno en Francia y de quien es discípulo nuestro compatriota Diego Rivera.⁵

Se trataba de explicar cómo se constituyó en una organización sin igual.

Para dar lugar a la Compañía de Ballet Ruso, fue menester la habilidad diplomática del gran empresario Serge Diaghilev y el dinero del Barón Ginsberg. Así pudo efectuarse la gran temporada en el Teatro Chatelet de París. La composición de nuevas piezas coreográficas, iba a buscar sus asuntos en la leyenda y en la fábula de Rusia y Persia, del Cáucaso y de Egipto.

En Grecia, el coturno y la máscara suprimieron en cierto modo las ricas posibilidades de expresión de la danza y del rostro humano. El ballet ruso trató de resucitar en toda su integridad las danzas griegas y desde los tiempos de las Panateneas y las Theorías deslumbradoras, el mundo no ha representado espectáculo tan maravilloso como estas danzas en las que colaboraron los grandes compositores modernos, los más formidables coloristas, las academias de baile más célebre, de la tierra.⁶

Más que una compañía de ballet ¿qué era?:

Con la aparición fulgurante en Europa de los Ballets Rusos, considerados como “un singular género de representación mímico musical” cuyos antecedentes inmediatos podrían ser Wagner —en cuyas óperas las escenas mudas no escasean y tienen excepcional importancia—, o en la danzarina Isadora Duncan quien reveló que la música pura puede generar visiones plásticas. “Un drama mímico que surge de la música sinfónica” rápidamente conquistan a los críticos y los públicos. Grandes pintores como León Bakst y Alejandro Benois crean un nuevo estilo de decoración... Son los tiempos modernos en que “emancípase el baile artístico del elemento verbal, y, directamente generado por la música en movimiento espontáneo y libre apártase de las evoluciones geométricas, y, en actitudes más que en movimientos, tiende a convertirse en representación plástica de estados emocionales sugeridos por la música pura.

⁵ DE BRADOMIN, Xavier, “La evolución del baile”, *El Universal*, lunes 30 de diciembre de 1918, p. 2.

⁶ “Buffalmacco”, “El ballet ruso trata, dentro de nuestro adormilado espíritu, de resucitar el alma magnífica de Grecia”, *El Pueblo*, Año V, núm. 1,553, domingo 9 de febrero de 1919, Secc. Dominical, p. 1.

En realidad, tal arte ha dejado de ser baile para convertirse en otra cosa: “El drama mímico musical”.⁷

Eran los tiempos en que se consideraba a Anna Pavlova como la primera actriz coreográfica contemporánea⁸ y a Isadora Duncan como una innovadora de la danza libre.⁹

Una nota singular fue la siguiente:

A raíz de la separación ruidosa de la Pavlova de la compañía (Los Ballets Rusos de Diaghilev), que había firmado con Nijinsky comenzaron diversos rumores sobre la verdadera causa de tal desacuerdo. Juntos habían bailado en las Escuelas Imperiales de Petrogrado y Moscú y juntos se habían emancipado de tales centros educativos para lanzarse a la aventura por los teatros de Europa. Su éxito había sido enorme. Por lo tanto no se encontraba lógico; que en plena carrera de triunfo uno de los principales elementos —quizá el mayor— dejara de pertenecer a la compañía.

La imaginación urdió complicados asuntos. Pensóse hasta en una cuestión amorosa por parte de Nijinsky, ya que Anna Pavlova estaba casada con un aristócrata conocido.

Lo único cierto en todo esto era que ella misma hizo la confidencia a alguien de que Nijinsky, por dos veces, intentó matarla, al dar una peligrosa vuelta en uno de los “ballets” de más fama.

No explicó la Pavlova la causa que pudiera impulsar tal antipatía. ¿Fueron celos de artista? ¿Fueron celos de la mujer? Quién sabe.

Ella, en todo caso, hizo bien en alejarse de un enemigo que empleaba un medio tan estilizado para deshacerse de su compañera de bailes. Sola, logró una fortuna económica y artística que no hubiera alcanzado en la compañía inicial. Con Nijinsky hubiera muerto en la escena, en la volveta loca de una danza, ante la estupefacción de los espectadores. Y probablemente el secreto de la tragedia quedará en la mueca desesperada de la agonizante y en el gesto de triunfo del danzarín elegante.¹⁰

⁷ GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, “El drama mímico-musical. Bocetos dominicales”, *El Universal*, Año IX, Tomo XXXV, núm. 3,079, 29 de marzo de 1919, 1a. sec., p. 3.

⁸ *Revista de Revistas*, núm. 170, domingo 25 de mayo de 1913, p. 8.

⁹ “Mme. Isadora Duncan y la danza. Letras y Arte”, *Revista de Revistas*, núm. 211, domingo 15 de marzo de 1914, p. 18.

¹⁰ “La sociedad al día. La próxima presentación de la Pavlova”, *El Universal*, 3 de enero de 1919, p. 3.

En 1919 la Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova fue la encargada de mostrar a nuestro público algo del repertorio de Diaghilev. En esa temporada interpretó versiones de *La muñeca encantada*, *Chopiniana* y *Giselle*. Xavier de Bradomín escribió al respecto:

Hace mucho que los “ballets rusos habían despertado la curiosidad pública en México, por los elogios que de ellos hacían quienes habían tenido la fortuna de verlos en Europa o por las crónicas de los periódicos más prestigiados de todo el mundo. La idea que, poco a poco, se formó en torno a tales manifestaciones de arte, hubo de equivocarse un tanto suponiendo que los “ballets” estaban absolutamente distanciados de lo que se llama el “baile clásico”, o sea el que vimos practicar a las bailarinas de *toutous* desde hace años. Y no es eso: el ballet se formó con los primeros danzarines salidos de las escuelas imperiales de Petrogrado y Moscú, en las que, mediante una gimnástica de que no se tiene idea, mientras no se ve ensayar a estos cuerpos de bailarines, se llegaba a prodigios de habilidad coreográfica dentro del género clásico.

La innovación debida a los rusos, consiste en haber llegado en sus interpretaciones a la música más adelantada, y a rodear el espectáculo de un decorado irreal. En los bailes actuales de estas compañías, no sólo se aprovechan las leyendas fantásticas o los cuentos de hadas para formar los argumentos, sino que van hasta la tragedia. La música sinfónica con todas sus complicaciones de la moderna composición, libre de ritmos, sutil o profunda pero siempre extraña, significa un esfuerzo glorioso para los artistas danzantes, que logran por medio de mímica y por los movimientos plásticos y rítmicos del cuerpo, expresar el pensamiento recóndito de la frase del drama a través de las complejidades de una armonía sublime y rara. La docilidad de la “dicción”, se podría decir así, que tienen en todos los músculos es verdaderamente prodigiosa. Un método de ejercicio diario, que sería aplastante para cualquier atleta, hace que los cuerpos de estos danzarines plasmen ante la sorprendida atención del público, las actitudes más bellas y que más correspondan a la frase musical. En los conjuntos cada figura responde a un instrumento de orquesta y, por lo tanto, al moverse en la escena se puede encontrar en las evoluciones de cada uno de los ejecutantes el “motivo” de cada instrumento. Las figuras vienen a formar así idéntica armonía que la que informa la orquestación de la obra sinfónica.

Dentro de la fantasmagoría de estos bailes la sugestión de la idea no está subordinada, únicamente al ritmo del baile, sino que la mímica toma parte integrante del conjunto admirable. Entre los personajes alados por su ligereza como pájaros reales hay diálogos intensos, y en algunos dramas, como en *Scheherazada* cuenta una bella crónica, que parte del público ha abandonado alguna vez el teatro presa de una emoción demasiado fuerte.

Justamente con los mismos danzantes, los músicos y los pintores decoradores, han hecho de esta estilización del “ballet” un espectáculo maravilloso. El desdoblamiento ondulante de las figuras gráciles, tiene lugar sobre fondos de escena de un efecto de ensueño. En las decoraciones originales de León Baskt, y en las que han imitado después artistas de mucho talento, la kaleidoscópica visión está estudiada en la relación íntima de los contrastes de color más atrevidos. Baskt fue al principio sumamente discutido: después los públicos de París y Londres que aplaudieron a este pintor ruso tan brillante en su revolucionarismo pictórico. Cuando Picasso quiso ir más allá y llegar al futurismo, París no pudo menos que escandalizarse ante ese amontonamiento de manchas que tenían mucho de logogrifo en su significación.¹¹

El escritor Guillermo Jiménez. Vio a los Ballets Rusos de Sergio Diaghilev en el Teatro Real de Madrid:

Diaghilev es un temperamento extraordinario... que con la ayuda de su amigo el gran Duque Wladimir, tío carnal del infortunado Nicolás II, ha dado a conocer en Europa el maravilloso arte de la doliente nación moscovita... los bailes rusos, el espectáculo más sorprendente que mis ojos han visto.

Ellas son: Lubov Tchernicheva, Lydia Sokolova, Vera Nemntchinova.

Ellos son: Idrikowsky, Grigoriev.

Ellas, toda gracia, toda armonía.

Ellos, todo ritmo, todo arte.

Y todos con sus gestos y con sus movimientos, saben expresar la pasión tumultuosa, la melancolía apacible, la juventud encantadora, integra la linda gama de emociones de que se compone ese bello y seductor poema que se llama vida.

Son hombres-pájaros, pero de esos pájaros milagrosos, de esos divinos pájaros de leyenda cuyo rico plumaje es una hechizada túnica de pedrería relampagueante.

Son mujeres-flores, pero de esas flores fantásticas de astrales jardines embrujados, de esas flores hechas por arte del encantamiento, que son ondinás, que son sílfides aprisionadas en trémulos cálices de seda.

Yo puedo asegurar que no han muerto las hadas, porque yo he visto hadas en el tablado del Real, frágiles como el deleite de un sueño de amor, sonrosadas y vaporosas y divinamente paganas como la Primavera que pintó aquel egregio florentino de Sixto V, que tuvo por nombre Sandro Boticelli.

¹¹ DE BRADOMIN, Xavier, “Anna Pavlova *El pájaro de fuego*”, *El Universal Ilustrado*, 31 de enero de 1919, p. 10.

Las he visto de carne, de una carne blanca como la leche, ligeramente rosadas, temblar en esas grutas multicolores y suntuosas de esos merlines de la decoración León Bakst, Larinov, Benois, Picasso; y sé que en sus puertas aldeanas o en grotescos muñecos, cuando rasga el aire la música de Igor Stravinsky.

Señoras y señores: las hadas no han muerto.

Yo he visto a las hadas en el tablado del Real.¹²

El escritor Alfonso Reyes, escribió sobre cómo fue el proceso de creación de *La Boda*:

Se levanta una cortina; es Stravinsky, otra vez: llega de Suiza, por unas horas. Trae consigo el manuscrito de *La boda*, portento de música en acordes, con tibios arrullos de marimba, y un sobresalto de resonancias continuas amedrentan y dejan ocioso el hilillo de la melodía.

Se levanta otra cortina: es Diaghilev, que vuelve de Londres, por unas horas. Trae en la mente, en el ánimo, en el ritmo de la respiración, esas danzas cruzadas que concibió el maestro-coreógrafo.

Marchas gimnásticas de doncellas, bajo los ojos estáticos del novio, marchas gimnásticas de doncellas, entre las trenzas caudales de la novia; petrea inmovilidad de los padres, secos árboles con barbas de heno y cuencas profundas de ojos, los brazos plegados, las arrugas hechas a cuchillo. Y al fin, ese paso solemne y grave de los novios hacia el lecho nupcial, como si entraran en una tumba. Es la borrachera triste de Eros, la más intensa. Hermosas bestias cazadas por la naturaleza, los esposos se aproximan temblando... Salta el corazón, entre pulsaciones de marimba. Y de pronto, se oscurece la luz.

Stravinsky y Diaghilev están en mangas de camisa, al piano; en tanto el coreógrafo..., anota y anota, vibra junto al velador, trepida por dentro, baila con el alma. Circulan el "cherry" y el té. Los gajos de limón aplacan la sed.

Silencio: estos hombres improvisan. Movilizan, por unas horas, todas las potencias de su ser. Todo lo traen consigo, porque no se viaja con bibliotecas. La memoria enciende su frente. Y, al dar las ocho, todo debe estar concluido. Se besan el bigote, a la rusa, y uno vuelve a Londres y el otro a Suiza.

Resulta curioso que Alfonso Reyes se refiere al maestro-coreógrafo cuando la coreautora de *La Boda* fue Nijinska.

En el año 1925, en su segunda visita, Anna Pavlova y su Ballet Russe, repitieron *La bella durmiente del bosque*, que ya para entonces había sido estrenado por Diaghilev en Londres.

¹² JIMÉNEZ, Guillermo, "Yo he visto a las hadas. Estampa de Madrid", *Revista de Revistas*, núm. 577, domingo 29 de mayo de 1921, pp. 20 y 21.

Nellie Campobello escribió sobre “Nijinsky, el más grande bailarín que ha tenido el mundo”. Nellie, después de confesar que “siempre tuvo una gran curiosidad de saber cuándo y dónde había nacido Nijinsky”, ofreció datos biográficos del artista; en un comentario que apareció en *La Illustration* en 1909, en el cual se decía: “El mérito de Nijinsky es la fuerza y espontaneidad para ejecutar la técnica coreográfica; su gracia y su originalidad no tienen igual”. Así mismo reprodujo un pasaje de las memorias de Thamar Karsavina: “Una mañana, los muchachos estaban acabando sus ejercicios. Lancé una mirada y a duras penas pude creer lo que mis ojos veían: uno de ellos, de un salto se elevaba sobre las cabezas de sus camaradas y parecía quedar suspendido en lo alto. ¿Quién es? —pregunté a Michael Obouchoff, el profesor. Es Nijinsky —me contestó— “ese diablo nunca puede caer al compás de la música”. Nellie señaló citando a Karsavina, que no fue sino “hasta el día en que Diaghilev, el brujo, le tocara con su varita mágica [a Nijinsky] que su máscara de adolescente sencilla y poco atractiva, cayó de pronto revelando a un ser exótico, felino que se burlaba de las convenciones artificiales y de la tiranía de los prejuicios”. Entonces “el dios de la Danza”, el hombre que volaba en la escena, el que no había sido superado por nadie, tuvo el triunfo en sus manos, aprisionado en sus piernas fuertes. Volaba, giraba, se hacía esperar por las reinas. El mundo estaba debajo de su sombra cuando él se elevaba en un *entrechat*.

Después se volvió loco. Estaba en una celda; tenía barriga; sus ojos felinos se hicieron feos, veía como espantado, casi se le salían. Inconsciente, idiotizado, gordo, no era ni su sombra.

Al principio de su locura le dio por las flores y los perfumes. Su esposa le proporcionaba todos estos pequeños lujos que, con el tiempo, se fueron haciendo imposibles. Se hicieron todos los intentos posibles para devolverle la razón. En una ocasión, Karsavina personalmente puso todo su empeño en hacer volver en razón al joven loco. Le tocaron sus músicas preferidas y cuentan que había momentos en que se le veían destellos de lucidez. Todo inútil. El joven bailarín “el dios de la danza” seguía en su mundo. Debío ser muy feliz, concluyó Nellie.¹³

¹³ CAMPOBELLO, Nellie, “Nijinsky, el más grande bailarín que ha tenido el mundo”, *Todo*, núm. 30, 27 de marzo de 1934, p. 21.

En 1934, el Ballet Russe de Montecarlo nos mostró *La juguetería fantástica* y *El sombrero de tres picos*. Roberto Núñez y Domínguez escribió:

Cuando en los albores del año 1919, la alada tropa que acaudillaba la genial Pavlova nos hizo penetrar en el quintaesenciado arte del Ballet Ruso, experimentamos en retinas y espíritu el deslumbramiento de lo que toca la linde de lo maravilloso. Un mundo de fantasmagoría escénica recorrió ante nuestros ojos extáticos sus cortinajes de ilusión y de ensueño, materializando en el tablado aquello que sólo habíamos entrevisto en los quimaristas relatos de los cuentos orientales.

Inolvidable lección de estética la de aquellas noches en que la excelsa moscovita nos hacía el regalo insigne de su arte coreográfico, en el vetusto recinto del Teatro “Arbeu”. Contemplando las undívas siluetas de las danzarinas, plenas de etérea vaguedad en los giros del ballet, se transportaba el público, sin sentir, al plano de las emociones inefables.

En la penumbra de la sala imperaba ese profundo silencio que tiene algo de religioso, mientras que en el escenario los cuerpos ingrátidos tejían sus gráciles arabescos.

Íbamos de asombro en asombro, de éxtasis en éxtasis, ante aquel prodigio de eurtimia, de color y de ritmo. Horizontes inéditos, aunque quizá presentidos, los descubríamos ante cada nueva obra que interpretaban a la inolvidable Anna y sus juveniles danzantes. Volinini, la Butzova, la Stuart, nos hacían gozar con la levedad de sus giros y sus escorzos, de las más sutiles complacencias artísticas, dejándonos las pupilas como bañadas en aguas de milagrosas iridiscencias.

Y lo que nos acontecía aquí, había también sucedido en la propia Lutecia cuando, diez años antes, el gran Diaghilev hizo conocer al público parisiense su admirable Compañía de ballets. Edmond Jaloux lo ha dicho con entusiastas palabras: “Me acuerdo de la sorpresa de las primeras representaciones. Nadie sospechaba lo que podría ser la trupé venida de Moscú. Bruscamente vimos “Scherezada”, “El Príncipe Igor”, “Cleopatra”, “El Pabellón de Armida”. Y la coreografía de Fokine y las decoraciones de Bakst y las danzas maravillosas de la Karsavina, la Pavlova y Nijinsky ¡Qué feliz conocimiento! Se nos hacía el don de un arte que realizaba cuando amábamos, un arte de ensueño, fuera de lo convencional, un arte de libertad y de fantasía! Entre bastidores nos comunicábamos nuestro júbilo André Gide, Marcell Boulanger, Jean Cocteau y otros.¹⁴

Son muchísimos los comentarios, artículos y ensayos que tendríamos que reproducir en estas páginas, varios de ellos difundidos

¹⁴ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “El esplendor estético de los ballets rusos”, *Revista de Revistas*, núm. 1268, 2 de septiembre de 1934.

dos en los periódicos y las revistas de la época, aceptados entusiastamente por nuestro público. Como el texto siguiente:

El ballet nuevo, el que vino de Rusia —la Rusia sovieta tan denostada—, acude a los maestros de la pintura, a Tiziano, a Sandro Botticelli, para pedirles sus colores. A los ceramistas, para captar las figuras de las ánforas y la graciosa geometría de los vasos gentiles. Acude a las arquitecturas antiguas para copiar los dibujos sagrados y los signos cabalísticos. Música, voz, color, movimiento. No precisamente poesía —lo que se entiende por poesía hablada—, porque no nos importa mucho lo que digan los vocablos y mejor si no los entendemos porque sean rusos, pues podemos ponerle, así, a la melodía, nuestra propia letra. De este modo querían los helenos completar la concepción dramática. Pero el ballet, por sí mismo, es una obra completa cuando tiene coros. Al revés —según nuestra opinión— de lo que ocurre en el caso de la Novena Sinfonía, pues el aditamento coral resta prestancia y viveza a la música celeste del sordo Beethoven. Podría decirse que el ballet resulta la obra de todos, puesto que la danza resume todos los movimientos, todos los gestos de las criaturas humanas en una síntesis de comprensión universal y de magia hechicera. Expresa sentimientos elementales, pero cardinales, de una definición precisa y elocuente...

Yo comprendo —decía Nietzsche— el estado dionisiaco en general, cuando veo al rebaño de seres sin alas, que las buscan imaginarias. El ritmo nacido de la violencia del movimiento, es un supremo aleteo. El ballet es un aleteo, es la tendencia a vencer la gravedad fatal que nos arraiga en la tierra. Sin sospecharlo, nos viene a la memoria el recuerdo de Anna Pavlova, la única. Ella encontró, tal vez conscientemente, en un minuto de dorada inspiración, el símbolo, cuando interpretaba la Muerte del Cisne. En la leyenda, el cisne canta cuando va a morir. En la escenificación radiante de la genial artista rusa, el cisne muere de no poder elevarse a las alturas sidéreas. Es un aleteo que toca el suelo siempre, y en esa impotencia está el drama. Es el caso, también saturado de tragedia, del albatros, al que le estorban las alas para volar. La violencia del ritmo. El sueño de Ícaro, inútil de la realidad sobre la capa telúrica. El ansia de levantarnos en la ola de una melodía. Por eso soñamos con frecuencia que podemos elevarnos, sin alas de artificio, sobre los campos y sobre las urbes. Tal vez las agujas de las catedrales góticas, indican ese anhelo que no definimos bien sino cuando las figuras de un cuerpo de ballet nos dan la impresión de que van a desprenderse del tablado y de que flotarán en el aire, por un milagro: el milagro que realiza ese arte cautivador de los sentidos.¹⁵

Indudablemente Diaghilev contribuyó a enriquecer la vida cultural de México.

¹⁵ VELASCO, Jose Luis, “El arte fascinador del ballet”, *Excelsior*, 18 de octubre de 1934, 1a. sec. pp. 5 y 8.

Pero fueron nuestros intelectuales y artistas, los que se involucraron con este movimiento balletístico. José Juan Tablada,¹⁶ Alfonso Reyes¹⁷ y José Vasconcelos¹⁸ (en sus escritos) y Roberto Montenegro con sus dibujos. Ellos han dejado plasmados diferentes aspectos de Diaghilev, su ballet y su repertorio.

Algunos de ellos pretendieron montar ballets mexicanos en las compañías de los ballets rusos. El compositor Carlos Chávez,¹⁹ el pintor Agustín Lazo,²⁰ el escritor Octavio G. Barreda,²¹ el poeta José Gorostiza²² y el caricaturista y escenógrafo Miguel Covarrubias²³ trataron de lograrlo. Pero no fue hasta muchos años después que Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, Chávez y Covarrubias pudieron establecer compañías de danza en las cuales “a la manera de Diaghilev”, es decir con equipos de connotados artistas, se crearon ballets mexicanos.



¹⁶ TABLADA, José Juan, *Los días y las noches de París*, 1918.

¹⁷ REYES, Alfonso, "Obras completas", pp. 298, 299.

¹⁸ VASCONCELOS, José, "Estética", pp. 533-535.

¹⁹ Carta de Carlos Chávez a Pavley-Oukrainsky, Nueva York, 24 de mayo de 1928.

²⁰ Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, París, 22 de julio de 1925, en AGNM, Fondo Carlos Chávez.

²¹ Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, Nueva York, 17 de febrero de 1926.

²² José Gorostiza, México, 4 de julio de 1927.

²³ Carta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, Nueva York, 17 de febrero de 1938. Archivo General de la Nación. Fondo Carlos Chávez, caja 3, exp. 119.

LOS MAESTROS ITALIANOS: LEPRI Y LAS HERMANAS COSTA

Los Lepri

LAS GUERRAS en Europa propiciaron el que muchos de los mejores profesionales del ballet encontraran en el Continente Americano una tierra fértil, en donde conservar los rendimientos técnicos y artísticos logrados en el siglo XIX.

Aquel desarrollo técnico especialmente de las bailarinas, basado en un entrenamiento organizado, riguroso y enérgico, que permitió una apertura de 180° de las piernas, extensiones más altas, mayores saltos y vueltas y la fuerza para bailar en las puntas de los pies.

De las Escuelas de ballet formadas en el trascurso de varias generaciones, con el aporte pedagógico de grandes maestros, la sistematización de sus principios y el uso del mismo vocabulario académico en las primeras décadas del siglo XX, se reconocía principalmente la escuela italiana, por su fuerza y virtuosismo; la escuela rusa, por sus movimientos amplios vigorosos y la escuela francesa por su gracia y elegancia.

Sin duda, México fue depositario de las enseñanzas de importantes promotores de la técnica de ballet, primeramente las de Giovanni Lepri, “maestro de maestros”, cuyo vínculo con la tierra azteca ha sido descubierto por Maya Ramos Smith.

Las primeras referencias sobre los Lepri, las conocí a través de Olivarría y Ferrari, después Ramos Smith ha realizado una labor estupenda en rastrear las vidas y obras del maestro y de su hija Amalia.

Segun Ramos Smith, Giovanni Lepri era el “maestro de maestros” y “está considerado como uno de los más grandes en la historia del ballet y forma con Carlo Blasis y Enrico Cecchetti, una especie de trinidad que condujo a la técnica del ballet a su perfección”. Giovanni fue maestro de Cecchetti,¹ a quién proporcionó “más allá de la técnica, una calidad interpretativa que distinguió a sus discípulos, inculcándoles una ética y profesionalismo que se incluían entre sus preceptos”.²

Lepri, nacido probablemente en Florencia, alrededor de la década de 1820 o a principios de los treinta, fue alumno de Blasis. Destacó como bailarín por su destreza en la danza y la mímica, realizando una notable carrera. Reconocido por la crítica, actuó en relevantes teatros italianos. Fue *partenaire* de *ballerinas* estrellas como Augusta Maywood, Amalia Ferraris, Amina Boschetti, Carolina Pochini, Caterina Beretta, Claudina Cucchi, Olimpia Priora y Guglielmina Salvioni.³

En 1848 Lepri participó como *primo ballerino di rango francese* y *partenaire* de Augusta Domenichettis, en la temporada de otoño del Teatro Comunale de Bologna. Después de la Revolución italiana, en 1850, en la temporada de primavera del Teatro de la Pérgola de Florencia, Giovanni cosechó grandes aplausos cuando interpretó el *pas de deux* de *La belle fille* de Grand junto a Tommasina Lavaggi. En la temporada de otoño en el Comunale de Bologna, Lepri y Olimpia Priora encabezaron la compañía de ballet. Bailaron *Los Afganos*, *Dianora drei Bardi*, *El genio y el hada* en los que triunfaron y la crítica los calificó de “eximios” y a Lepri de “egregio en el arte”.

En 1851, en la temporada de otoño del Teatro Carignano de Turín, Giovanni bailó al frente de la compañía. Después triunfó en el Teatro Carlo Felice de Génova, reapareció en el Comunale de Bologna, en el Regio de Turín, Canobbiana de Milán, Apollo de Roma y Comunale de Trieste. En 1857 se consagró en la Scala de Milán con Carolina Pochini. Después durante cinco temporadas fue *partenaire* de Amalia Ferraris. En los sesentas en la Scala bailó a menudo con Caterina Beretta y en la Pérgola de Florencia.

¹ RAMOS SMITH, Maya, *Teatro musical*, p. 232.

² *Ibidem*, p. 237.

³ *Ibidem*, p. 233.

Lepri estableció su escuela de ballet en esa ciudad logrando prestigio internacional. Enseñó a los hijos de Cecchetti (Giuseppe, Enrico y Pía), a la que sería esposa de Enrico Cecchetti, Giuseppina De Maria y a Virginia Zucchi. Para entonces Lepri ya había formado balletísticamente a su hija Amalia, nacida en Florencia y posiblemente llamada Amalia en honor de la Ferraris. Hasta 1872, Giovanni continuó enseñando en Florencia.

Para la temporada de carnaval 1874-1875 en el Teatro de Perugia, Amalia con Giacomo Razzeto estrenaron *Caprichosa* siendo muy aplaudidos. En 1876 Amalia y Giuseppina De Maria, posiblemente acompañadas por Lepri fueron contratadas para bailar con la Compañía de la ópera de baile del Teatro Municipal de Niza. Para la temporada de 1876-1877 ya aparecieron como primeras bailarinas de este cuerpo coreográfico. Es posible que al término de la temporada, Lepri y su hija partieran hacia España.

Allí se unieron a la compañía de Alberto Bernis “Teatro de Magia”, en la cual Giovanni supervisó y ensayó las coreografías del bailarín y coreógrafo español Ricardo Moragas de varios espectáculos que fueron presentados en Madrid y Barcelona. En 1879 Bernis unió su compañía a la de Leopoldo Burón y viajaron a las Américas.⁴

Olivarría los mencionó en 1880. En abril la Empresa Bernis-Burón presentó en el Teatro Nacional a la Compañía dramática española con el primer actor y director de escena Burón y la Compañía coreográfica con el maestro compositor y director, Giovanni Lepri y la primera bailarina absoluta del género francés, Amalia Lepri.⁵ En el debut Amalia y dieciseis bailarinas bailaron el *Potpourriailable* entre la comedia y el sainete final.

Amalia hasta mediados de mayo apareció en un *Paso a cinco*, un *Paso a tres*, un *Paso a siete* y un *divertimento de baile*.⁶ Se estrenó con gran éxito *La redoma encantada*. Maya Ramos cita a Gutiérrez Nájera en su libro *Teatro musical*:

Francamente, *il signori* Lepri, director del baile, merece una mención honorífica y un premio. Aquellos bailes estaban perfectamente ensayados, sobre todo el delicioso *minuet*... cuyos pasos y posturas parecen trazados por el

⁴ *Ibidem*, pp. 232-240.

⁵ OLIVARRÍA Y FERRARI..., p. 1011.

⁶ RAMOS SMITH... *Teatro musical*... pp. 243 y 344.

pincel de Watteau; la sarabanda infernal, el complicado baile de las mariposas, y todas las danzas de los chiquillos, tan dificultosas para un pobre director, especialmente en México. En el paso a dos..., tuve también la ocasión de apreciar debidamente la extremada habilidad de la señorita Amalia Lepri. La señorita Lepri es una verdadera artista coreográfica.

Olivarría comentó que en esa temporada “los preciosos bailes y la bellísima música compuesta por Goula, director del Teatro Imperial de San Petersburgo, formaban un lujoso y artístico conjunto que el público de México supo apreciar en todo su valor”:

Las grandes y bien dispuestas comparsas y el cuerpo de baile muy numeroso y formado en su mayoría de bellas mujeres, vestidas con muchísimo gusto causaban un alboroto en cada repetición, y traían a la memoria de los viejos la notable época de los grandes bailes de Monplaisir. La música de Goula se hizo popularísima y el *Minuet*, y el *paso de cosacos*, y el *baile de los viejos* y de los *pájaros* se escuchaban en todos los pianos, en todas las músicas de cuerda y en los labios de todos los muchachos, que en las calles y las plazas los silbaban con deleite y hasta pesada persistencia.⁷

En julio Amalia interpretó el baile español *La rumbosa* con seis parejas; el *Minuet del beso* y una *Tarantela napolitana* con Elisa Mancini. El poeta Gutiérrez Nájera le dedicó innumerables elogios en un artículo que comenzaba diciendo: “Amalia, ¡a los pies de usted!”

A fines de mes se reestructuró la compañía. Lepri quedó como maestro compositor y director y Amalia como primera bailarina absoluta. La coreografía de los seis bailes de *Los polvos de la madre Celestina* fue realizada por Giovanni Lepri y Martín Frayet: Lepri montó el “Baile chinesco”, baile “La locura” y “Ballet de las ninfas”. Frayet puso “La jota aragonesa”, el can cón “Baile de locos” y el “Baile de patinadores”. Para la apoteosis final se creó un cuadro en el cual 24 bailarinas formaban una cascada. La crítica de *La Scintilla Italiana* fue la siguiente:

Sin duda alguna la Señorita Lepri... es una verdadera artista. Y eso lo demostró ampliamente el público del Nacional al hacerle repetir varias veces los bellísimos bailable de “La Locura” y de las “Ninfas”. Pero esto no debe maravillarnos; con un maestro como lo es el papá de la Señorita —el Señor Giovanni Lepri—, no podía más que resultar una buena alumna.⁸

⁷ OLIVARRÍA Y FERRARI, p. 1015.

⁸ RAMOS SMITH *Teatro musical...* p. 260.

En septiembre se estrenó *La Venus negra*. Lepri puso y dirigió el “Bailable de las hadas” con Amalia y 12 segundas bailarinas; la “Marcha sacra de las sacerdotisas”; el “Bailable de los salvajes”; un “Paso característico de los orangutanes”; una “Gran marcha” y “Maniobras de las Amazonas” en la que participaron más de 100 personas. Nuevamente el crítico de *La Scintilla Italia* señaló:

Nuestro más cordial agradecimiento al célebre coreógrafo, nuestro compatriota, Señor Giovanni Lepri, que no omitió esfuerzos para que los bailes por él compuestos y dirigidos resultaran dignos del arte que profesara con tanto honor en Italia. La Señorita Amalia Lepri, primera bailarina absoluta, se mostró como siempre digna hija de tan gran artista y —podemos decirlo con orgullo— el arte italiano ha tenido durante la presente temporada, gracias al infatigable Lepri y a las seductoras piruetas de la Señorita Amalia —apoyada por el *primo ballerino* señorita Elisa Mancini—. Un verdadero e indiscutible triunfo.⁹

Una curiosa descripción de Amalia, dejó Gutiérrez Nájera: “La gracia de la Lepri consistía en no tener cuerpo, en andar casi por el aire”.¹⁰ La compañía Bernis Burón se despidió de México, Amalia recibió la noche de la última función una corona de hojas doradas de un grupo de admiradores. Burón y sus artistas, sin los Lepri, se marcharon a Mérida.¹¹

En octubre la Empresa Tangassi tomó el Teatro Nacional. Amalia, fue anunciada como primera del género francés del Cuerpo coreográfico dirigido por Lepri y Frayet. Giovanni, director de los géneros italiano y francés, Martín, director del género español.¹²

Amalia interpretó el “Ballet de las monjas” del ballet *Roberto el Diablo* y *La Macarena*, evidenciando su dominio en los géneros francés y español. Se repuso *La redoma encantada* y *La Scintilla Italia* destacó a “la estudiosa florentina señorita, Lepri”. *Juvenal* expresó que los bailes estaban aún mejores que “en los tiempos de Burón” y que “entre la Lepri y “La Paca”, Francisca Martínez, primera bailarina del género español, ha ganado muchísimo”. Aseguró que las enseñanzas de Lepri se podían apreciar: “La empresa

⁹ *Ibidem*, pp. 265 y 266.

¹⁰ *Ibidem*, p. 271.

¹¹ *Ibidem*, p. 272.

¹² *Ibidem*, p. 273.

ha podido hacerse de dos bailarines más, que a pesar de ser del país, caben en la primera fila”.¹³

En noviembre se estrenó un “baile bufo” llamado *Las auras tiñosas* en que el populacho aplaudió, según Gutiérrez Najera, “la agilidad ondulante de Amalia Lepri”.¹⁴

Amalia debutó en el Teatro Principal a principios de enero de 1881. Bailó un *pas de deux* con Elisa Gasparo, tuvo su beneficio en el último día del mes. En febrero ambas bailarinas participaron en la temporada de ópera y opereta francesa y Amalia fue muy alabada en el “paso andaluz” de *Carmen*. Realizó cuatro funciones en el Teatro Arbeu, antes de partir a los Estados Unidos, funciones en las cuales la atracción fue que bailaba en una “fuente mágica” acompañada del cuerpo de baile.¹⁵

En mayo se estrenó en el Niblo’s Garden Theatre de Nueva York, el “grandioso” espectáculo *Castillos en España* presentado por el empresario Alberto Bernis y respaldado por sus triunfos internacionales: 400 noches en Barcelona; 250 en Madrid, 90 en La Habana y 114 en la ciudad de México.

Los créditos señalaron a Lepri, como director y *ballet master* del *Corps de Ballet*; a Amalia, como *première danseuse assoluta*; a Mlle. Leonilda Ortori, como *première danseuse*; 24 *coryphées* y 60 *figurantas*. Los ballets fueron compuestos por Ricardo Morangas, *ballet master* español quien dirigió el *Corps de Ballet* del Covent Garden de Londres.

Amalia interpretó junto al cuerpo de baile el “Vals pastoral” y con Mlle. Ortori, el “Paso de dos canarios”. El *New York Dramatic Mirror* expresó: “Mlle. Amalia Lepri... es la primera bailarina de la obra. Su manera de bailar es superior a la de (María) Bonfati o (Malvina) Cavallazzi”.¹⁶

Castillos en España fue un fracaso. Bernis trató de remediarlo, pero el cierre fue eminente. Sólo se salvó Amalia de quien se dijo en el *New York Clipper*: “Mlle. Lepri fue recibida calurosamente por el público, y demostró ser digna de tal recepción; es una bailari-

¹³ *Ibidem.*, p. 275.

¹⁴ Citado en RAMOS SMITH, Maya, p. 276.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 279.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 284 y 285.

na pulida, que parece haber estudiado especialmente la escuela de la pirueta y la velocidad, y que fue eficazmente secundada por *Mlle. Ortori*".¹⁷ El *The Spirit of the Times* publicó: "Durante muchos años, no ha habido en Nueva York una bailarina que pueda igualar a Lepri, y ella sola debería constituir la atracción". La compañía se disolvió. Amalia y Lepri se establecieron en el número 21 de la calle 9 del lado oeste de Nueva York.¹⁸

Amalia trabajó en *Miguel Strogoff* en el Boston Theatre.

En 1882, Lepri trabajó como coreógrafo y su hija como primera bailarina trabajaron en el Teatro Alcázar.

En 1883 regresaron a la ciudad de México. Maya Ramos Smith comentó que el ballet "alcanzó su mejor nivel en los años ochenta dentro de las comedias de magia con Giovanni, Amalia y Augusta "La Bella".¹⁹ Los artistas se establecieron en México. Lepri permaneció en México durante más de diez años y no pudo hacer resurgir una escuela nacional. Amalia impartió clases en la Secretaría de Instrucción Pública,²⁰ antecedente de la SEP en 1894, y en la Escuela Libre de Música y Declamación en 1920 y falleció en 1926.

Esta maestra italiana fue quien inició, en la práctica de la danza a futuras bailarinas como: Graciela Issasi Fariás; Nellie y Gloria Campobello; Alicia, Celia y Eva Pérez Caro; Issa, Marina y Tessy Marcué; Eva Beltri, Juanita Barceló... bailarinas que serían estrellas de las primeras décadas del siglo XX. En el caso de estas artistas el ballet clásico, no fue un complemento en su educación, sino una profesión.

En 1910 enseñaban ballet en la capital del país: Amalia Lepri, Felipa López y las hermanas Adela, Linda y Amalia Costa.

¹⁷ *Ibidem*, p. 287.

¹⁸ *Ibidem*, p. 288

¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

²⁰ *Ibidem* p. 364.

Las hermanas Costa

Por Enrique de Olavarría y Ferrari, sabemos que Adela y Amalia Costa fueron bailarinas solistas del célebre Teatro La Fenice de Venecia, bajo la dirección del coreógrafo Felice Benincasa (1897-1898).²¹

Llegaron a México en 1904 con la Gran Compañía de Baile y Pantomima dirigida por Aldo Barilli. Amalia como primera bailarina italiana; Adela y Linda como segundas bailarinas del cuerpo de baile de 24 bailarinas, dirigidas coreográficamente por el maestro Cesare Coppini.²²

La compañía se presentó en la Ciudad de México en el Teatro Arbeu y en el Circo-Teatro Orrin, también en Puebla y en el Teatro Degollado de Guadalajara. Fue muy bien recibida y se aseguró que un conjunto así “no se había visto entre nosotros ni más brillante, ni mejor movido y escénico. Es un recreo constante de los ojos, un colorido y luminoso juego caleidoscópico, un constante mariposeo de matices y figuras que, por un momento, fascina y deslumbra”.²³

Desde el debut destacó Amalia interpretando a “Pifer”, hija de Kali en *Brahma*²⁴ y a “Kihou” en *Japón*.²⁵ Cuentan que fue aplaudida por don Porfirio Díaz. Sin embargo, pese al éxito la compañía se disolvió.

En 1905 las hermanas Costa reaparecieron con la compañía italiana de opereta de Sconamiglio.²⁶ El 7 de julio de 1905, ejecutaron bailes en el elenco artístico Principal en una función de beneficio.²⁷ El 19 de agosto de ese mismo año, aunque no las mencionaron, participaron en la Compañía de Ballets de Augusto Francioli en el Teatro Arbeu. En la última función “Amalia Costa y el primer

²¹ DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, Biblioteca Porrúa, México, 1961.

²² *Ibidem*, p. 2589.

²³ *Ibidem*, p. 2591.

²⁴ *Ibidem*, p. 2592.

²⁵ *Ibidem*, p. 2601.

²⁶ *Ibid.* p. 447.

²⁷ *Ibid.* p. 2680.

bailarín Longhi, que en diferentes pasajes, hiciéronse aplaudir por su destreza y elegante habilidad”.²⁸ Linda interpretó el papel de “un preciosísimo bebé” en *El Hada de las muñecas*. Amalia, protagonizó *Coppelia* el 30 de enero de 1906, en el Teatro Arbeu, en una “función a beneficio de varios artistas de la Compañía de Ballets de Francioli que habían quedado en difícil situación, sin trabajo y sin medios para regresar a su país”.²⁹ Fue así como las Hermanas Costa se quedaron en México.

Amalia se casó y adoptó el apellido Segarra de su marido para completar su nombre. Desde 1922, fue mencionada como profesora de bailes estéticos. Y coreógrafa de *Jarabe tapatío*, en los Festivales organizados por la SEP. En 1923 fue profesora de la Escuela Corregidora de Querétaro; bailó un *Jarabe tapatío* en la Tribuna Monumental de Chapultepec junto a la profesora María Andrade y montó la *Escena colonial* y *Canacua*. En 1925 creó *Momento musical* de Shubert para sus alumnas. Amalia Costa impartió clases de ballet en la Escuela Popular Nocturna de Música (1926).

En 1918, Adela Costa compuso la “Danza de los negritos” de *Aída* por encargo de la Gran Compañía de Ópera Italiana Pro Arte que se presentó en el Cine Granat. En el otoño de 1919, fungió como directora y maestra de baile del Gran Cuerpo de baile de la Gran Compañía de Ópera Italiana en el Teatro Esperanza Iris,³⁰ con la primera bailarina Vlasta Maslova,³¹ la primera bailarina de medio carácter Carmen Galé y la travesti María Traversa.³² Participaron durante la temporada en *Lucía di Lammermoor*,³³ y *Sansone e Dalina*.³⁴ En 1922 dirigió el Cuadro Juvenil de Ballet y en 1923, Adela estableció su Academia de Bailes Clásicos en la calle

²⁸ *Ibidem*. p. 2751.

²⁹ *Idem*, p. 2781.

³⁰ Gran Teatro Esperanza Iris, Gran Compañía de Ópera Italiana, otoño de 1919. Volante.

³¹ *Roberto El Diablo*. “La Temporada primaveral de ópera en el Teatro Esperanza Iris” *Revista de Revistas*, núm. 475, domingo 8 de junio de 1919, págs. 14 y 15.

³² Plaza de Toros, El Toreo, Gran Compañía de Ópera Italiana, *Sansone e Dalina*, 5 de mayo de 1919. Volante.

³³ Gran Teatro Esperanza Iris, Gran Compañía de Ópera Italiana, *Lucía di Lammermoor*, 24 de abril de 1919. Volante.

³⁴ Gran Teatro Esperanza Iris, Gran Compañía de Ópera Italiana, *Sansone e Dalina*, 26 de abril de 1919. Volante.

de Emilio Dondé número 8-A.³⁵ Continúó haciendo coreografías, entre ellas: *El cisne*, la gavota *María* y el fado *Blanquita* en 1923 y *Quetzalcóatl* en 1931.

Amalia y Adela fueron maestras de Alicia, Celia y Eva Pérez Caro, Eva Beltri, Juanita Barceló, Nellie y Gloria Campobello, Rebecca Viamonte “Yol Itzma”, Issa, Marina y Tessy Mercué.

Todas ellas fueron formadas bajo los preceptos de la escuela italiana de la época. Issa Mercué dominaba una terminología balletística, enseñada por su maestra Adela, la cual implicaba, para ejecutarla, una gran disciplina y un difícil entrenamiento al cual se sometieron por muchos años. Practicaron: “las actitudes, los arabescos, los *stac*, los *pal vouré*, los *asambles*, los *glisados*, los *portamentos*, los *rondesands*, los desplantes, las puntadas, los contra-tiempos, los *cambiamientos*, los *pal vourestés*, los volados, el *jeté*, el *tanglevé*, el *zizón*, los pegados, los *entrecciati* y los *encadenamientos*.”³⁶

En 1918, Linda Costa fue figura principal del ballet del Teatro Fábregas.³⁷ En 1931, Linda integró el grupo de profesores que diseñaron el programa de enseñanza de baile que fue impartido en las escuelas de la SEP. En 1932 enseñó técnica de baile en la Escuela de Danza de la Secretaría, institución a la que perteneció hasta 1960.

Como coreógrafa, Linda realizó: *Casa de muñecas* (1933); *La gruta de los enanos* (1936); *Variación vienesa* (1937); *Aída* (1938); *Variaciones de otoño* (1941) y participó en *El mensajero del sol* y la *Danza de las horas* (1960), entre otras obras.

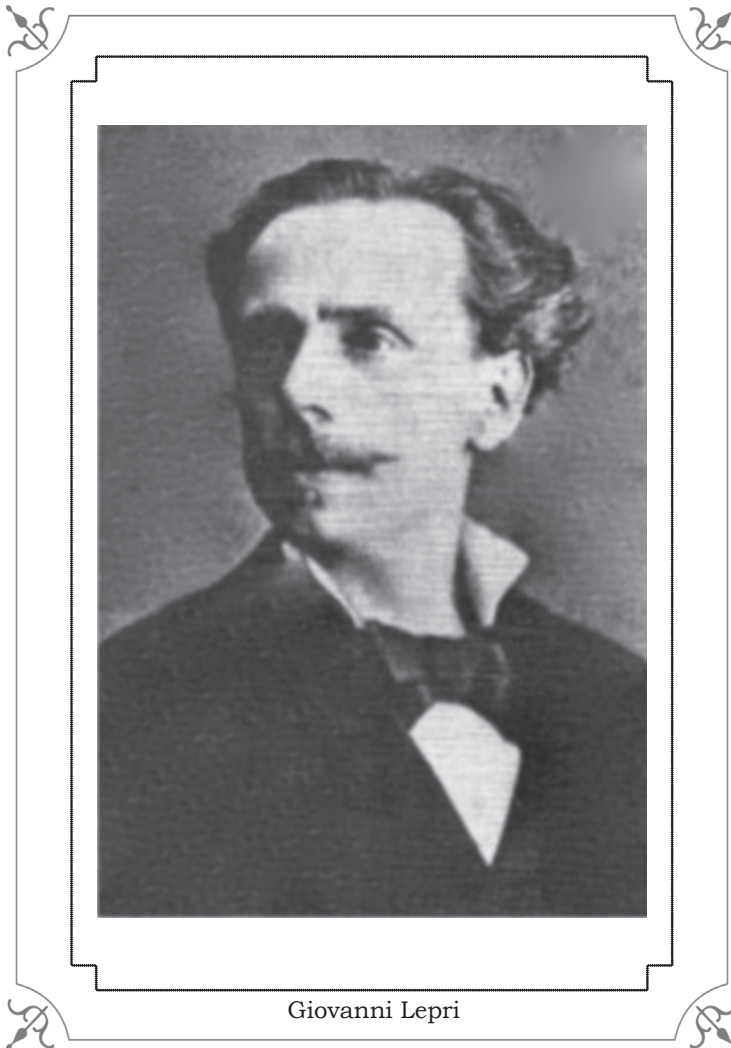
Linda, quien hablaba muy poco español, aunque llegó a dominarlo, fue maestra de Ana Mérida, Josefina Lavalle, Socorro Bastida, Roberto Ximénez, Gloria Albet, Bertha Hidalgo, Estela Trueba, Evelia Beristáin, María Roldán y Sonia Castañeda, entre centenares de alumnos de la Escuela Nacional de Danza.

³⁵ Academia de Bailes Clásicos de la profesora Adela Costa. Volante.

³⁶ Arturo Rigel, “Issa Mercué y el baile clásico”, *Revista de revistas*, núm. 831, 11 de abril de 1926, p. 20.

³⁷ Roberto *El Diablo*, “Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, núm. 414, 7 de abril de 1918, p. 18.

Fue así como las hermanas Costa continuaron con la labor de los Lepri, al impartir en Mexico clases de ballet basadas en la escuela italiana y que Giorgio Vittorio Rosi, profesor autorizado por Enrico Cecchetti para transmitir su método técnico, enseñó por tres años en el Distrito Federal (1921-1923) y que posteriormente sus alumnas Marina Mercué, Carmen Galé, Gloria Campobello y Lucía Segarra siguieron difundiendo, especialmente en la Escuela Nacional de Danza de la SEP.





Amelia Costa Traversa, colección de Alejandra Monroy Becerra

CARLOS E. GONZÁLEZ Y SUS PUESTAS DE ESCENA NACIONALISTAS

UNO DE LOS PINTORES más comprometidos con la creación en equipo de obras con contenido nacionalista, fue Carlos E. González como director, libretista y escenógrafo contribuyó con su talento a la realización de muchas producciones en el cine, el teatro y la danza.

En 1918 trabajó con Tórtola Valencia, en *Salomé* y dirigió *Tepeyac*, película basada en la historia de la Virgen de Guadalupe, adaptada por él.

En 1919 participó en el estreno de *La Zandunga* o *La tehuana* de Tórtola y asesoró a Norka Rouskaya en sus *Danzas aztecas y mayas*. Dos años después colaboró con *Mme. Potapovich* de Mol, en la *Gavota mexicana*.

En 1923 hizo los decorados de *Las canaguas* o *Las ofrendas*, espectáculo montado en el Teatro Regional del pueblito de Paracho, en el cual se representaron ante un público masivo danzas auténticas de Michoacán recopiladas por Carlos E. González, el músico Francisco Domínguez y el escritor Rafael Saavedra.¹ *Las canaguas* se volvieron a interpretar en la inauguración del Teatro Sintético en el Primer Festival en el que se estrenó una *Escena colonial* con Amelia Costa de Segarra como maestra de baile. Ese mismo año montó con Armén Ohanian, las *Danzas Orientales*.

González y Luis Quintanilla participaron en *La Noche mexicana*, que se estrenó en el Teatro Olimpia el 17 de septiembre de 1924 que fue organizada por el H. Ayuntamiento de la capital y

¹ CAMPOS, Rubén M., "El arte musical y el arte decorador en Michoacán", *Revista de Revistas*, Año XIX, núm. 690, domingo, 29 de julio de 1923, pp. 32 y 35.

dedicada a los miembros de la Cámara Nacional de Comercio, “se trataba de inaugurar el Teatro Mexicano del Murciélago que, indudablemente, por sus propósitos nacionalistas y amplios, significaría mucho en los anales de la cultura artística”.²

El programa era en dos partes:

La primera consistía en el son abajeño “La india”, ejecutado por un arpa, un violín y una guitarra; un baile indígena, con acompañamiento de jaranas que en Santa Fe de la Laguna, Michoacán, se conocen con el nombre de *Juego de los viejitos*; un acto escénico denominado “Cántaro roto”; una evocación de la noche de los muertos en Janitzio, con música de Domínguez y un instante metropolitano en derredor del semáforo, mientras los camiones y los autos meten bullicio y el gendarme lee tranquilamente su periódico favorito.

La segunda parte se distribuyó del siguiente modo: Sones isleños (“La golondrina” y “La canoa más ligera”) del músico Bartolo Juárez, el baile de indígenas michoacanos “Danza de los moros”, la escena popular “Juana” y la visión de una “Noche mexicana”. El comentario de la prensa:

Lo que más nos cautivó, y nos referimos a lo escénico, fueron sin duda alguna *La ofrenda la noche de los muertos en Janitzio* y el baile *Danza de los moros*, pues creemos que son algo definitivo, inolvidable, realizado con maestría. De la música nos bastará decir que Domínguez ha logrado estilizarla con la ternura ingénita y una gracia que deja surcos en el corazón. Los actores magníficamente desempeñaron su papel y lo particular, que fue premiado con aplausos, fue la presencia de artistas indios, de autenticidad insospechable.

Va por glorioso camino el Teatro Mexicano del Murciélago. Estamos seguros de que no nos estamos adulando, como mexicanos, sino que nuestros augurios serán ratificados muy pronto. La brecha está abierta y los que han arrojado la semilla generosa tendrán pronto una cosecha que irá siendo pródiga a la par del suyo y de nuestro entusiasmo”.³

A principios de 1925 Carlos E. González brindó asesoría a Andreas Pavley, para la coreografía *Tláloc*. En ese año también con Rubén M. Campos realizaron *Tlahuicole* (1925), reconstrucción de

² “Fue un éxito clamoroso el estreno del Teatro Nacional del Murciélago”, *Excelsior*, 18 de septiembre de 1924, 2a. sec. p. 6.

³ *Ibid.*

un combate gladiatorio de los antiguos mexicanos. El vestuario diseñado por González tomó más “de un mes de trabajo acucioso y devoto”.⁴ Fueron 87 trajes. Rubén Campos explicó entonces que en cuanto a la indumentaria, González “reconstruyó los suntuosos trajes de los antiguos aztecas buscando los detalles integrales en los códices y en los libros de indumentaria náhua de Peñafiel”.⁵

De una acuciosidad de verdadero artista, el pintor González, rodeado de códices y libros, estampas antiguas, toda suerte de documentos gráficos, no deja pasar un detalle sin comprobación. Cuando se le objeta un detalle decorativo, un color, un dije complementario, va con certeza a la página donde se encuentra, y comprueba con el documento su exactitud de selección. No hay greca, adorno, adinículo que no tenga su origen y que no esté empleado armoniosamente por su ojo de artista. Cuando veis el conjunto armonioso y sabéis y comprobáis que en vez de los ricos tisús, y los terciopelos sedosos, y los encajes cefirosos, y los bordados recamados, y las piedras preciosas, no hay más que la ilusión de su pincel infatigable en hacer surgir de la tela burda, como todas las telas en que los pintores hacen surgir la vida, el color hecho arte en ramificaciones y superposiciones decorativas que os sorprenden y os halagan, y os hacen sonreír ante la ilusión realizada, pensáis: ¡qué sería si estos trajes fueran plumas finas, vellón de pochotl, algodón en cápsula, fibras delicadas cuyo procedimiento de elaboración se perdió y que fueron el secreto de la maravilla del arte plumaria, si estuviesen trabajados por el arte exquisito de este pintor!⁶

Tlahuicole fue estrenado en las Fiestas de Primavera de la zona arqueológica de Teotihuacán, el 1° de marzo de 1925 en el Teatro al Aire Libre. Con el libreto y la música de Campos y la dirección artística de González. Las cinco escenas fueron interpretadas por atletas de la Dirección de Educación Física y el personal escénico de la Escuela Popular de Música. Se repitió en el mismo lugar el 15 de marzo y después en el patio de la SEP.

...cuando comenzó la reconstrucción de un combate gladiatorio de los antiguos mexicanos, tema bordado sobre un momento de la vida del gran guerrero tlaxtalteca Tlahuicole. Sin lugar a duda fue ésta la parte de mayor interés en la fiesta, no sólo por el conjunto admirablemente arreglado, sino por la magnífica unidad de ritmo y de color, en que los episodios se fueron desarrollando con una gracia digna de ser nuevamente admirada sobre la grandeza del escenario.

⁴ “Un bello combate gladiatorio en el Teatro de las Pirámides”, *Excélsior*, 28 de febrero de 1925, 1a. sec., p. 9.

⁵ M. CAMPOS, Rubén, pp. 236 y 237.

⁶ M. CAMPOS, Rubén, “El arte santuario del pintor Carlos González”, *Excélsior*, 15 de marzo de 1925, 3a. sec., p. 8.

Todo resultó brillantemente interpretado: se pusieron de acuerdo el decorador Carlos González, que ha sabido comprender el motivo sinfónico del *Tlahuicole*, y los intérpretes que con su dramático silencio y su mímica bien ensayada, pudieron comunicar a los espectadores aquellos aspectos fundamentales que en la vida del hércules aborigen ha sorprendido con fino conocimiento de esteta y de nacionalista don Rubén M. Campos. En verdad que la reconstrucción supo adueñarse del entusiasmo y que todos los elementos se conquistaron ayer el unánime aplauso. Caballeros tigres y caballeros águilas, doncellas arrojando flores al paso de la persona imperial, el gran sacerdote y el guerrero temible, el humo del holocausto y la esplendidez de la plumería, todo contribuía a dar relieve y animación al espectáculo. Y si se considera que el combate gladiatorio de el prisionero ilustre, se realizaba en un ambiente de evocaciones la sinfonía silenciosa logró su cabal resolución en un momento en que el divino flechador de estrellas de oro se retiró entre los vítores rituales, mientras el teponaxtle prolongaba la apoteosis de la mañana y en el palanquín pasaba el Emperador, hierático y bizarro.⁷

Ante la duda que provocaban las reconstrucciones históricas, Campos lamentó: “Pero nuestros artistas no concurrieron a la cita por no ir, dijeron, a presenciar un fracaso”. Con satisfacción aseveró: “Pero cuando la evocación surgió radiante y viva, bajo el cálido sol de marzo, ante la Pirámide del Sol, que hollaron los aztecas de pies de bronce, nosotros los vimos surgir, nos sentimos poseídos del júbilo de la perpetración de la raza, nos encontramos dignos de ellos, de las proezas que realizaron y de las enseñanzas que nos legaron...”⁸ Campos justificaba así el interés:

La feliz comprobación de que los antiguos mexicanos vistos en escena no aparecen grotescos, ni causan hilaridad, ni provocan estupefacción, ni despiertan piedad, sino que producen una impresión fuerte y bella por su bravura y suntuosidad en la escena del mundo, viene a abrir una fuente de arte a los artistas que buscan ávidamente una vena viva en los espectros del pasado.⁹

Meses después se efectuó un festival en honor a los delegados de Brasil en el Parque Lira. La SEP organizó una serie de actividades artísticas de las cuales sobresalió una nueva representación de *Una escena colonial y Canacuas, danza antigua de guaris*, dirigida artísticamente por Carlos E. González, lo musical a cargo de Domínguez y lo bailable de Adela Costa de Segarra con personal de la Escuela de Educación Física:

⁷ “Venció Tlahuicole, el altivo guerrero de Tlaxcala, y fue suya la Rosa del Anáhuac”, *Excélsior*, 2 de marzo de 1925, 2a. sec., p. 1.

⁸ M. CAMPOS, Rubén, “El arte santuario...”

⁹ *Ibid.*

...la sorpresa del selecto concurso fue enorme. Nadie pensó que aquellas escenas de evocación histórica fueran, como sucedió, a transportar la imaginación gratamente hasta aquellos días idos, para dejar el sabor exacto de los acontecimientos de la vida de entonces.

Y tuvo esta escena todo el colorido, toda la pompa ficticia, todo el sentimiento de las reales escenas coloniales que superviven en el recuerdo de los michoacanos.

Cualquier elogio que hiciéramos sobre esta escena representada, resultaría pálido ante el merecimiento de los profesores, alumnos y artistas que la hicieron... Aquello tuvo la suntuosidad digna de la época evocada y la verdad es que los elementos escogidos fueron sencillamente mujeres hermosas y fuertes varones.

Además de la danza, entonaron las *guaris* (mujeres) delicadas canciones.... Haciendo el deleite de los oyentes.

La escena fue aplaudida en todas sus partes.¹⁰

En el Teatro Fábregas, la Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos programaron una temporada en Pro del Arte Nacional. En ella se inauguró el Primer Festival del Teatro Sintético Regional Mexicano el 27 de noviembre de 1925, con la asistencia del general Plutarco Elías Calles, Presidente de la República. Elizondo, el cronista de *Excélsior*, escribió lo siguiente al respecto:

Entre la duda de hablar o callar sobre la inauguración del “Teatro sintético emocional mexicano” que, a nuestro juicio —y seguramente al de cuantos asistieron a ese festival efectuado en el teatro Fábregas—, tuvo el resultado más negativo para las esperanzas y promesas expresadas por el propio señor Ministro de Educación Pública antes de levantarse el telón, y para el público, dejamos correr los días.

Pero nuestra misión es de informar y comprendemos que un acontecimiento tan trascendental en nuestra vida de teatro como es la protección oficial, implantando y aconsejando un derrotero definido en la producción dramática, no puede dejar de consignarse en estas notas. Por eso el titubeo se resuelve en acción con la penosa tarea de comentar el fracaso.

Sinceramente, con la honradez con que procedemos siempre en estas crónicas, debemos asentar que jamás hemos asistido a un espectáculo menos interesante, menos serio, menos solemne, menos teatral, en una palabra, que ese de la inauguración del Teatro Sintético Emocional.

¹⁰ “Un hermoso festival en el Parque Lira en honor de los delegados de Brasil”, *Excélsior*, 7 de octubre de 1925, 2a. sec., p. 1.

No vimos en él ninguno de los trazos, de los lineamientos que esbozó en sus palabras el doctor Puig Casauranc, y que expresa el largo nombre con que se bautiza el breve género que se quiere fomentar.

Vamos, si podemos —dijo el señor Ministro de Educación Pública—, a utilizar el teatro —un teatro de forma apenas novedosa— para abrir nuevas ventanas a la comprensión y al cariño de nuestra vida nacional, con todas sus glorias y sus bellezas, para amarlas y con todas sus lacras corregirlas.

Más adelante expone:

...queremos aprender y enseñar a amar lo nuestro, lo muy propio, *lo que por sus características de elevación o de hondo sentido filosófico, o por capaz de producir real emoción estética*, contribuya a enaltecer ante nuestros propios ojos y ante los ojos de los extraños, nuestro carácter racial, *aprovechando cada situación llevada a escena*, para que surja de ella de modo fácil y duradero, *una enseñanza vigorizante de fe y de orgullo nacional o una emoción*, hasta repulsiva en algunos casos, que pueda curarnos de prácticas y vicios sociales que, siempre con propósitos de corrección o de mejoramiento, hemos de presentar en nuestro “Teatro Sintético Emocional Mexicano”.

A excepción de *La Tona*, poema sintético de Jacobo Dalevuelta, que encierra color y enseñanza —color de nuestros campos y divulgación de un rito ancestral—, ninguna de las obras —llamémoslas así— que formaron el programa inaugural del “nuevo teatro” pudo responder a tan bellos propósitos de la Secretaría de Educación Pública.

Tuvimos la modesta sensación en aquella velada, de asistir a un festival “caserito de Reparto de Premios” o celebración de onomástico en tertulia cursilona.

Y para mayor ideología de tal efecto, entre una y otra de las obritas sintéticas “números de cantos completaban o “amenizaban” —como suelen decir los programas de esas fiestas— el espectáculo.

¿A quién culpar del resultado negativo de este loable esfuerzo? A todos y a ninguno. A un sólo factor quizás: la falta absoluta de preparación.

Un teatro sin obras, sin actores y sin público, no puede ni debe existir. Y aquella noche en el Fábregas faltó todo eso.

Las obras, débiles tentaleos de un arte dramático cien veces más difícil que cualquiera otro, ya que es de “síntesis”, es decir: suma y compendio, esencia, en fin, de arte y emoción, eran inexpressivas o vulgares en su relampagueante brevedad.

Los intérpretes, sin la compenetración psicológica de los personajes por falta de estudio, amanerados y titubeantes.

El público, sin la preparación necesaria para llegar a la “síntesis”, falto de sutileza para descubrir instantáneamente lo que de bello, ético o estético, pudiera haber en el nuevo género, démosle por ausente.

Y así, el éxito de esa función inaugural del “Teatro Sintético Emocional Mexicano” no pudo corresponder a los propósitos y esfuerzos de la Secretaría de Educación Pública.

En vista del primer resultado, podemos contestar desde luego la pregunta del Secretario de Educación Pública:

¿Pueden espectáculos de esta naturaleza llamar suficientemente la atención del pueblo y despertar su interés y entusiasmo, hasta el punto de que el mismo público llegue a exigir alguna vez a los empresarios mexicanos, la presentación de cuadros de esta naturaleza?

Presentados en la forma en que lo hemos visto, rotundamente: ¡No!¹¹

Completaban el programa: *En la montaña* de Emilio Gómez Abreu; *El aparador* y *El cántaro roto* de Carlos González; *El despertador* y *Escena Colonial y Canacuas*. Actuaron también el violinista Aurelio Campos, el cantante Manuel Romero Malpica y el Orfeón Clásico de Profesores.

Carlos E. González colaboró en *Mexican Folkways* con documentados artículos como *El baile de las Sonajas* o *del Señor*¹² de Naranjan o *La danza de los Moros*¹³ de los pueblos de las islas de la ribera del lago de Pátzcuaro y del interior del Estado de Michoacán.

En 1928 Carlos González elaboró seis decorados para *Verbenita cancionera*, espectáculo del empresario Gregorio Martínez Sierra.¹⁴

En 1929, Carlos González dirigió *El Laborillo*, ensayo teatral regional de costumbres del Istmo de Tehuantepec y en 1930 proyectó los decorados de *Topacio*,¹⁵ y escenificó el ballet de costumbres tarascas *Hamarandecuara*.

¹¹ ELIZONDO, “La inauguración del Teatro Sintético Emocional Mexicano. Notas teatrales”, *Exélsior*, 2 de diciembre de 1925, 1a. sec., p. 4.

¹² GONZÁLEZ, Carlos, “La danza de las sonajas o del Señor”, *Mexican Folkways*, núm. 2 agosto-septiembre de 1925, p. 15.

¹³ GONZÁLEZ, Carlos, “*La danza de los Moros*”, *Mexican Folkways*, núm. 1 January-march de 1928, p. 31.

¹⁴ *Revista de Revistas*, Año XVII, núm. 921, 1 de enero de 1928.

¹⁵ “*Topacio*. De telón afuera”, *Revista de Revistas*, Año XX, 9 de febrero de 1930, p. 10.

Después de ser pospuesto varias veces y por diversas circunstancias desde 1925, se estrenó *Quetzalcóatl*, en el Teatro Nacional, el 1° de octubre de 1931. Carlos González con Rubén M. Campos y Alberto Flachebba crearon este ballet en cinco escenas: “Obertura”, “Danza ritual”, “Baile pastoral”, “Danza guerrera” y “Bacanal”. Siendo respectivamente los responsables de los decorados, el libreto y la música; con coreografías de Adela Costa, y con Estrella Morales y Ricardo Virgman como principales intérpretes y el Ballet de Acosta.

Ese año es nombrado director artístico de los Teatros de la SEP, director del grupo de profesores que participaban en los festivales y director de la primera escuela oficial de danza: la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP. Junto con Nellie Campobello también dirigió la Escuela de Danza para las Escuelas Primarias de la SEP; las coreografías de Hipólito Zybin, *Danza del fuego sagrado y Homenaje a Pavlova* (1931); de las hermanas Campobello, *El venadito* y el *30-30 Ballet simbólico revolucionario* (1931) para las cuales también realizó los decorados y vestuarios.

A fines de 1931 *Jueves de Excélsior* publicó lo siguiente:

Carlos González, pintor y peregrino de emoción, ha recorrido el Istmo de Tehuantepec, esa zona de nuestro territorio que es una de las más ricas en tesoro folklórico.

La labor que lleva realizada Carlos González es cuantiosa, tenaz y de una firme y definida orientación; su labor es de mexicanismo espiritual. Y por igual es potente y entusiasta en todas las manifestaciones que abarca su actividad múltiple. Sus admirables aportaciones a la plástica dinámica, primero; después, su labor en defensa del nuevo concepto de la escenografía teatral como elemento de primera magnitud en la dramática... Ahora en el teatro Orientación de la SEP, su original y valiosa realización de la escenografía a base de motivo folklórico se ofrecerá en sus más amplias manifestaciones creativas, pues este teatro se ha fundado para dar acogida y amplia libertad de expresión a estos ensayos.

Recientemente, y a iniciativa suya, fue autorizado por la SEP para estudiar el costumbrismo nativo, en la interesante zona de Tehuantepec. Sus descubrimientos, sus observaciones, los datos y apuntes que ha logrado, probablemente, por su riqueza y abundancia, aparezcan en breve en una monografía.¹⁶

¹⁶ MOTA, Fernando, “Carlos González, pintor, folklorista y peregrino del Arte”, *Jueves de Excélsior*, núm. 489, 17 de noviembre de 1931.

En 1932, en una entrevista de prensa realizada en su taller ubicado en la calle San Ildefonso número 70, en el Distrito Federal, González expresó lo siguiente:

He acabado por abandonar completamente la pintura. No tengo tiempo. Además, debo confesarle que la pintura de caballete, nunca me satisfizo del todo. Y menos, una vez que hube ensayado la escenografía. Yo no sé lo que tiene el teatro y todo lo que con él se relaciona. Una vez que se está dentro de él, es imposible desprenderse. Lo mismo le pasa al que entra como actor que al escritor, al pintor, al tramoyista. Y eso que aquí, en México, la labor es más difícil e ingrata, por la falta de ambiente, por la pobreza de nuestros espectáculos. Sin embargo, aquí me tiene: hace diez y seis años que me dedico a la escenografía, al principio como pasatiempo, ahora como mi principal ocupación, y cada vez el teatro me interesa más. No se imagina usted; al lado de las dificultades, cuántas satisfacciones, cuántas sorpresas encierra montar una obra. Un cuadro que pintamos, una vez que se termina, es una cosa muerta que amortajamos en un marco y sepultamos en los muros de una pieza. En cambio nuestros decorados están destinados a animarse, aunque sea por cortos instantes de una vida ficticia, pero vida al fin. Al verlos sobre la escena tenemos la impresión de que los vemos por primera vez, o mejor dicho de que un sueño nuestro se ha hecho realidad. Descubrimos en ellos detalles, efectos imprevistos. Una luz basta para cambiarlo todo. Nuestra propia obra nos responde, nos sorprende; es algo así como una placa fotográfica que se revelara en colores.

—¿Y es difícil?

Difícil no. Minucioso, cansado. Me refiero al cansancio físico. No basta para ser escenógrafo, pintar los bocetos: es necesario saberlos realizar. Son dos cosas muy distintas. Para lo primero basta imaginación, buen gusto... Para lo segundo es necesario conocer toda una técnica especial en la que entran en juego muchos otros factores además del pincel y los colores. Es absurdo, suponer que los operarios pueden hacer todo el trabajo pesado. Uno mismo tiene que meter, cada vez, manos a la obra y es aquí donde se requiere esfuerzo físico.

—¿Y cuál es su opinión sobre la situación de la escenografía en México?

—¿Cuál ha de ser? Que estamos atrasadísimos. Tan atrasados como en cuestión de teatro. Una cosa arrastra fatalmente a la otra. Ciertamente que no han faltado quienes hagan intentos por modernizar, por mejorar las condiciones de nuestra escenografía; pero por lo general han desistido, ante la falta de recursos, ante las invencibles dificultades del propio medio. La escenografía moderna, que tiende a la desaparición de telones pintados y se basa en la disposición de volúmenes y de planos, necesita de escenarios adecuados. Los de México, concebidos de acuerdo con las tendencias antiguas, no se prestan para realizar los decorados modernos y el artista se encuentra en la imposibilidad de montar lo que imagina. Sin embargo, yo

no me he desanimado, sino que he procurado seguir trabajando, hacer lo que se puede, dentro de las limitaciones que nos imponen nuestros foros.¹⁷

En la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes, Carlos Gonzáles logró gran éxito con el decorado de *La verdad sospechosa* (1934):

En México, en donde el teatro ha quedado al margen de la evolución espiritual, se han hecho, sin embargo, en los esfuerzos aislados dirigidos por intelectuales —nunca por empresarios—, algunas realizaciones dentro de los diversos conceptos escenográficos apuntados. Entre los escenógrafos mexicanos más destacados: Montenegro, Fernández Ledesma, Lazo y otros, el nombre de Carlos González ocupa un lugar prominente, no sólo por la continuidad de su labor, sino por la posesión de una técnica...

Felizmente para él —Carlos González— la posee y lo puede, por ello, resolver los problemas que el escenario del Palacio de Bellas Artes... plantea.¹⁸

En 1935 montó en Teotihuacán *Creación del Quinto Sol, Sacrificio gladiatorio*,¹⁹ con música de Francisco Domínguez y la dirección escénica de Efrén Orozco. Al año siguiente el espectáculo volvió a representarse en la Plaza de Toros *El Toreo*, durante el primer festival primaveral de las flores en el que González dirigió y diseñó el vestuario de *Xochiquetzall*, con música de Domínguez y la coreografía de Eva González, J. Trinidad Dupeyrón y Luis Prián. En este festival se estrenó el ballet juchiteco *Las Biniguendas de Plata* basado en el libreto de Jacobo Dalevuelta, con música de Miguel C. Meza, coreografía de las Campobello, decorados y vestuario de González.²⁰

Hasta aquí registro los logros de un promotor incansable, que curiosamente desapareció en la historia oficial dancística.

¹⁷ C.A.S., "Carlos González, escenógrafo." *Revista de Revistas*, año, núm, 14 de febrero de 1932.

¹⁸ BRACHO, Julio, "Carlos González y su concepto realista de la escenografía", *Jueves de Excélsior*, núm. 639, 27 de septiembre de 1934.

¹⁹ *Todo*, 6 de agosto de 1935, núm. 101.

²⁰ J.D., "El ballet *Biniguendas de plata* que se ejecutará hoy en Bellas Artes", *El Universal*, 4 de mayo de 1936, 1a. sec., p. 5.

LAS CONSAGRADAS ESTRELLAS VISITANTES: ROUSKAYA, TÓRTOLA VALENCIA

Norka Rouskaya “la bailarina de los pies de seda”

NORKA ROUSKAYA artista de origen suizo-italiano, estudió violín en el Conservatorio de Milán, recorrió como concertista Francia, Italia, España y Bélgica. Después gustó de la danza y se puso a aprenderla con entusiasmo.

En una entrevista con un periodista sudamericano, Norka puso de manifiesto su temperamento y su orientación artística:

—¿Cuál es, Norka su música preferida?

Juguetea ella con una cartulina, cubriéndola entre los pliegues de su vestido. Sonríe al oír nuestra pregunta y nos dice:

—Mendelssohn, Shubert, Schumann, Bach, Beethoven... Mendelssohn sobre todo. Y luego Wienlawsky, un violinista ruso, admirable por su sentimiento y su armonía. Chopin me encanta, pero esa música, trascrita al violín, pierde toda su poesía...

Pero lo prefiero en la danza —agrega luego—. Y así, casi todos mis bailes son interpretaciones de sus valeses, de sus polonesas, de sus estudios y, sobre todo, de su “Marcha fúnebre”.

La “Marcha fúnebre” como se dice éste “como se dice” lo intercala ella, con su graciosa pronunciación extranjera, a cada frase... La “Marcha fúnebre” la interpreto yo a mi modo. ¿Conocen ustedes la interpretación de Tórtola Valencia?

—Sí. Norka.

—Yo no; pero sé que su interpretación es dolorosa, desconsolada, como un alma que nada espera, que ha perdido toda su fe, embargada por un negro pesimismo.

—Yo —prosigue— la siento de otro modo. Mi dolor es profundo, pero ligero. La “Marcha fúnebre” no es esencialmente trágica. Despunta en medio de sus acentos doloridos un destello de luz; por sobre todos sus sufrimientos, Chopin, al concebirla, no dejó de pensar en un más allá de esperanzas bañadas de azul.¹

Precedida de gran fama llega a nosotros esta mujer, que ha hecho de la danza una creación interpretando la música en movimientos rítmicos a través de su temperamento apasionado e idealista. Porque según sabemos, los bailes de Norka Rouskaya están muy lejos de llevar el sello de voluptuosidad perturbadora y de pasionalismo brutal que tenían los de Tórtola Valencia. La semidesnudez de Norka es toda pureza: Mientras los pesados brocados orientales y las oleadas de volantes de seda de las majas, en Tórtola Valencia eran impúdicos; sus tules ligerísimos de la Rouskaya la envuelven en un nimbo que el arte supremo de esta mujer torna immaculado.

Como Norka Rouskaya hace del baile un arte elevado, más espiritual que sensual, busca en ocasiones como decoración la naturaleza misma, haciendo danzas bucólicas sobre el césped de los prados, en frágiles piraguas mecidas por las ondas de los lagos, y, a veces —como en una ciudad sudamericana—, ejecuta danzas macabras de singular fantasía en los cementerios, entre los mármoles fúnebres y a la luz tenue de la luna que pasa entre las ramas de los cipreses y de los sauces.

Efectivamente según nos cuenta Luis Alberto Sánchez, Norka, en Lima, Perú, en 1917, para complacer a un grupo de escritores: Abraham, Valdelomar, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Raúl Haya de la Torre, César Falcón —jóvenes de la bohemia local— se le ocurrió danzar en el cementerio general.

A las doce de la noche, cuando salen trasgos y bailan fuegos fatuos sobre las tumbas, cinco, seis, siete siluetas se destacaron sobre la blancura de los mausoleos; un violín empezó a gemir desgarradoramente. Y a su música, libélula nocturna, Norka Rouskaya inició la danza macabra, entre los muertos, para los muertos, a costa de ellos...

El escándalo fue mayúsculo y la ciudad se consternó. El inusitado delito de profanación de las tumbas, llegó a ventilarse en el Congreso de la República: “Conocidos escritores detenidos por profanar el cementerio... Un grupo de simios organizó ayer una bacanal en el panteón... Se ha insultado la moral de la sociedad en Lima... En la cárcel purgan su delito los autores de este atentado... Hoy se discutirá en el Congreso el escándalo del cementerio. El diputado Mariano Cornejo lanzó un patético llamado a la libertad

¹ “La célebre bailarina Norka Rouskaya”, *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 47, 29 de marzo de 1918.

de conciencia, defendiendo la belleza de la fiesta nocturna. “Impío, ateo, canalla”, vociferaron las beatas. Norka en la cárcel de Santo Tomás vio arruinada su temporada y tuvo que salir de Lima.²

Lima fue la última ciudad en que se presentó Norka en su gira por Perú, Colombia, Brasil, Argentina y Chile.

En México se anunció como “la bailarina de los pies de seda”,³ creadora de *Arabic* y *Holocausto*.⁴ Debutó en el Teatro Arbeu, el 30 de marzo. Según Sorondo.

Una de las más notables bailarinas del mundo... La danzarina de nombre ruso y de cara de perfil romano [logró] regular éxito artístico y malo pecuniariamente, Norka Rouskaya en los bailes griegos, y en aquellos en que con la piel de leopardo y los crótalos interpreta la embriaguez de aire y sol de la ninfa juvenil —mientras la orquesta diluye las sonoridades pánicas—, hace una creación de belleza. Su cuerpo delgado y flexible está armónicamente construido, y en sus danzas, flota un ambiente suave de poesía bucólica.

Nada tiene de impuro su desnudez plástica. Hay algo de efebo ágil en sus piernas largas y finas. Parece, con su pequeña túnica morada, sus ojos largos y brillantez, su cabeza pequeña anudada por hojas de pámpano, una ninfa joven que cruza cantando y saltando las llanuras helenas, mientras en el bosque de las rosas suena, con la dulce insistencia de un reclamo, la melodía de los tubos vegetales de una siringa.

Si como bailarina Norka Rouskaya tiene el doble mérito de su arte sencillo y clásico y de su belleza física, como violinista es realmente virtuosa.

Su grácil hermosura, su talento musical y la plasticidad de su danza, que son figuras de esmalte de un vaso jónico, merecen un deshojamiento de rosas ante sus saltos rítmicos de danzarina griega.⁵

En 1918 continuó presentándose en el circuito de los cinematógrafos: en el Cine Granat 9 de abril, el Teatro Alcázar el 16 de abril, en el Teatro Alarcón el 18 de abril y en el Salón Rojo el 22 de abril:

² SÁNCHEZ, Luis Alberto, “La bailarina que bailó para los muertos”, *Revistas de Revistas*, n. 1498, 5 de febrero de 1939.

³ Teatro Arbeu. Norka Rouskaya, *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 39, 1 de febrero de 1918. Anuncio.

⁴ Teatro Arbeu, Norka Rouskaya, *Revista de Revistas*, núm. 413, domingo 31 de marzo de 1918, p. 20. Anuncio.

⁵ SORONDO, Xavier, “Norka Rouskaya. Desde mi butaca”, *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 48, 5 de abril de 1918.

debutó en el Salón Rojo, presentándose con la interpretación de la “Danza de Salomé” [o *La danza de los siete velos* de Strauss], en la que ha logrado un franco éxito, entre otras cosas por la belleza y juventud de líneas de su cuerpo que luce espléndido, y que encarna sabiamente los espasmos histéricos de aquella hija de Herodías, deseosa, con avideces de fiebre, de estrujar entre sus brazos ungidos por perfumes de Arabia y anudados por serpientes de oro y esmaltes, la piel seca, rugosa y tostada por el sol del desierto del profeta Iokanaán, y morder sus labios que martillaban sobre el incesto materno, con sus dientes agudos y blancos de lobo joven, hasta gotear de sangre las barbas hirsutas y salvajes como los pajonales en que triscaban los rebaños de Moab.

Norka Rouskaya, intuitivamente, penetra a ratos en la psicología morbosa de la princesa histérica, y aunque su temperamento, más bien poético y dulce, no se ajusta herméticamente a la hoguera de pasión que había en la danza célebre, logra, no obstante, impresionarnos con la elasticidad de su cuerpo blanco que se tuerce en la convulsiva impetración de un deseo sádico.

En el Salón Rojo ha tenido un éxito sonoro.⁶

Después bailó en Cine Garibaldi el 30 de abril y 11 de mayo, en el Teatro cine Las Flores el 5 de mayo, el Teatro Colón y el 2 de junio y en el Cine Casino el 2 de junio. Su amplio repertorio constaba de *Moet de Ase*, *Marcha fúnebre*, *Mazurka* y *Vals* de Chopin, *El naufragio de Kleonikos*, la *Danza macabra* de Saint Saëns, *Oasi-lion*, *Sinfín* y *Chant Populaire* de Grieg, *Momento musical* y *Carnavale* de Shubert, *Bergere* de Desorme, *Valse Eslav* de Tchaikowsky, *La danza de Anitra* y el *Carnavale* de Moskovsky.

Regresó al Teatro Colón el 7 de diciembre.

En 1919 Norka estrenó las *Danzas aztecas* con la música de Arnulfo Miramontes y Alberto Flaccheba, con escenografía y trajes de Carlos E. González. De esta coreografía tenemos referencias a través de la pluma de “El Abate” Mendoza:

La “Danza Guerrera Mexicana” de Norka es muy rica en sugerencias.

El son del caracol marcial repercute y se aleja... Hierática cual una figura de un bajorrelieve, la artista levanta una llamarada de plumas: quetzal heráldico. Bajo el casco emplumado brota el cabello negro. Ofrenda mística. La música angulosa guía y dirige los gestos, rítmicos y rectilíneos como una greca. La asechanza guerrera se desenvuelve como una serpiente. Polvo, sudor y hierro, surge —en el lomo de la música— el conquistador. El com-

⁶ SORONDO, Xavier, Salón Rojo. Desde mi butaca, *El Universal Ilustrado*, Año 1, n. 51, 26 de abril de 1918.

bate arde. En los saltos, en los pasos de parada y de ataque; todo el bello cuerpo vibra, elástico y firme. La raza de bronce se hunde lentamente, vertical, como una pirámide que se desmorona. El gesto final es de homenaje: invisible y presente, sangra el dios nuevo que vino en las carabelas entre las turbas escamosas de acero, el dios misericordioso en cuya frente las espigas entrelazan como las serpientes en un bloque de traquita consagrado a Quetzalcóatl.

Esta interpretación, distinta al argumento de Mediz Bolio, de esencia más mística, muestra la riqueza sugestiva de esta danza, cuya belleza áspera y aguda galcanizó al público de París... En pie, gritando “bravos”, ese público... había encontrado algo nuevo. Es la primera tentativa para mostrar al mundo un aspecto de la inagotable belleza de México. No se trata, pues, de presentar al mundo danzas mexicanas, sino cosa mucho más vasta de introducir en la danza teatral, arte cosmopolita, el matiz mexicano. Todo un teatro, toda una escuela de danza, toda una estética escenográfica pueden salir de la feliz tentativa de Norka Rouskaya. Lo que un Fokine hizo en “Petrouchka” o una Nijinska en “Noces”, puede hacerse con la leyenda de la “reina” Xochitl o de las doncellas sacrificadas en el cenote sagrado de los Itzaes, con el mito del “bubuso” Nahuatl convertido en Sol, con mil bellos asuntos más. Unos “ballets” mexicanos según la fórmula que ha iniciado Norka harían por México lo que los “Ballets Suecos” hicieron por Suecia y los “Ballets Rusos” por Rusia: el mejor de los reclamos.⁷

La “Danza Guerrera Mexicana” es una evocación maravillosa de pormenor y de corazón.⁸

También, en 1919 creó Norka las *Danzas mayas* que ofreció en teatros populares. Diógenes Ferrand, quien fue invitado por la artista a platicar sobre México en Madrid años después, comentó:

Encontrándome yo en Mérida, Yucatán, estrenó tan delicada y multiforme artista el admirable poema lírico bailable maya, que especialmente para ella escribieron el notable poeta y distinguido diplomático Antonio Mediz Bolio y el inspirado compositor señor Cárdenas, ambos yucatecos.

—Es el número que con más gusto y más éxito vengo interpretando desde entonces —me dice Norka—, expresando quizá más con sus divinos ojos que con sus encantadores labios.⁹

En una entrevista en Nueva York. Norka habló de México:

⁷ “El Abate de Mendoza”, “El arte creador de Norka Rouskaya”, *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 464, 1o de abril de 1926, pp. 36 y 37.

⁸ “El arte de Norka Rouskaya”, *Revista de Revistas*, Año XVII, n. 874, 6 de febrero de 1927, p. 17.

⁹ FERRAND, Diógenes, “Novedades en Madrid”, *El Universal Ilustrado*, Año VIII, n. 411, 26 de marzo de 1925, pp. 25 y 52.

—¡Oh! ¡Tan diferente! No quiero aparecer como adúladora, como artista que piensa en un nuevo viaje por aquellas hermosas ciudades; pero sí le diré que son otros públicos, otros sentimientos, otros matices para apreciar... otra raza más refinada. Si Dios quiere, no tardaré en visitar al pueblo mexicano, pues deseo cimentar mi reputación artística en un país que, sin reclamos extraordinarios de prensa y a pesar de cierta simultaneidad escénica que, sin saberlo, parecía competencia —la sombra arrogante de otra artista (Tórtola Valencia) apareció en sus pupilas—, me aplaudía con espontáneo placer, no por organización de la contaduría.¹⁰

En 1925 Norka planeaba volver a México, después de realizar una gira por Barcelona, Italia y Francia. Deseaba dar una sorpresa, formando una pequeña compañía en la que ella figurase como estrella.¹¹ Pero esto no sucedió. París y Lisboa, fueron testigos de su arte. Norka interpretaba en esas ciudades *Buda*, *Inocencia*, el *Pavo real*, *Fox-trot*, *Las plumas* de Gimi y *Nocturno* de Chopin.

Tórtola Valencia “la bailarina de los pies descalzos”

La sevillana Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), considerada como una de las pioneras de la danza moderna, se educó en internados de Londres y París. Debutó en Londres en 1908 en el musical *Havana*. Con Loie Fuller apareció en el Teatro Follies Bergere. Fue solista en los music-hall de Europa (1908-1914). Debutó en Madrid en el Romea Theatre en 1911 y trabajó como coreógrafa de *Kismet* en Alemania; de *Samurun* de Max Reinhard en París (1912) y Londres (1913). En 1913 fue profesora de estética en el Munich Art Theatre (1912-1914), cátedra que dejó con motivo de la guerra europea. Desde 1912 su *Danza de la serpiente* representó al nuevo arte de Terpsícore en *boga* en esos tiempos.¹² En 1913 fue la primera en bailar en el Ateneo de Madrid, se le nombró miembro ese mismo año. Actuó en las películas mudas *Pasionaria* y *Pacto de lágrimas* en 1915. Debutó en Nueva York en una “Danza maja” en *Miss 1917* y en un concierto producido por Charles Dilligham y Florenz Ziefeld, Jr.

¹⁰ O.K. “Norka Rouskaya, convertida en baronesa, triunfa en Nueva York. A través del mundo”, *Revista de Revistas*, n. 545, domingo 17 de octubre de 1920, pp. 16 y 17.

¹¹ FERRAND, Diógenes... *op.cit.*

¹² Notas de Arte, *Revista de Revistas*, domingo 10 de noviembre de 1912, p. 18.

Tórtola tenía una personalidad avasalladora e imborrable. Fue una mujer muy inteligente de carácter insoportable. Llegó a México el 28 de diciembre de 1917. Los anuncios registraron sus logros:

La más eminente artista española de fama universal, única en su género que ha tenido el honor de ejecutar sus danzas ante los Reyes de España, en el Ateneo de Madrid y en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, socia de honor del Teatro de Arte de Munich... Única artista que interpreta las danzas de la India, de Grecia y de Arabia...¹³

De quién Emilio Carrer afirmó: “Cuando se ve danzar a Tórtola Valencia se comprende íntegramente el sentido de las danzas bíblicas”¹⁴ y Ramón del Valle Inclán dijo: “Tórtola Valencia es una armonía sublime, el más grande de los poemas vivos en todas las mitologías y religiones”.

En la propaganda se describió su repertorio: “Danzas simbólicas, bíblicas, actitudes plásticas, interpretaciones mitológicas, arte exquisito, belleza especial. Música de los grandes maestros Beethoven, Grieg, Chopin, Saint Sæens, Leo Delibes y Tchaikowsky”.¹⁵

Se presentó en la capital en 1918. La acompañó Rosa de Lima. En el debut, Roberto “El Diablo” terminó su crónica diciendo: “Que Rabindranath Tagore, el de los blancos poemas, abra el cofre mágico de sus parábolas y diga a Tórtola el elogio único que su arte reminiscente exige. Sólo él, que ha cantado su mejor himno a las bayaderas de su patria, sabría encontrar la palabra inefable”.¹⁶

Muchos de los críticos y cronistas le dedicaron a Tórtola textos interminables como el de Xavier de Bradomín:

Cuando Tórtola Valencia, depilada y ungida, ennegrecidos sus ojos por el *khood* y sus callos por el *henné*, revestida de velos transparentes y cubierta de collares y de anillos, en los dedos de las manos y en los dedos de los pies, se dispone a bailar las danzas rituales de las bayaderas de la diosa Creté, ella sabe y siente, que en las espirales de humo azul que se desprenden de los pebeteros y se enroscan en la sala con las curvas suaves y lentas que los hilos de perfumes en el santuario de Karili, va algo de la esencia personal que, seguramente inquietará más de una cabeza soñadora o pondrá el halo

¹³ Teatro Arbeau, Tórtola Valencia, *El Universal Ilustrado*, núm. 33, 21 de diciembre de 1917, Cartelera.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Roberto “El Diablo”, “Debut de Tórtola. Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, núm. 401, 6 de enero de 1918, p. 19.

de una tentación bruja, nimbando una cabeza cana hecha a inclinarse sobre la letra gótica de los infolios.

Nadie resiste la impresión morbosa de esta mujer exótica que, en el tablado vestido con oscuros paños bordados con las figuras misteriosas de las pasadas, baila religiosamente.

Poseída en esos momentos por quién sabe qué visión obsesionante, de una inmensa flor de loto tendida a ella por la propia mano del dios Indra en las escarpaduras del monte Meru. Su encantamiento triunfa. La muchedumbre que no se traduce fácilmente, la poliedra cuenta de vidrio amarillo de su orientalismo, se rinde ante la plasticidad de sus figuras raras, y extática, se inclina hasta los pies con las uñas pintadas de rojo de esta sacerdotisa neurótica, enferma del vértigo de la rotación como un derviche de Mevlevi ...esta mujer peligrosa y turbadora como una tentación de pecado... de pie, con los brazos cruzados, la mirada dura y perdida en las edades muertas, Tórtola Valencia pisa las admiraciones como una diosa extraña y junto a ella en la piel de oso negro, se tienden las estructuras blancas y huesosas de sus lebreles favoritos: el triunfo y el escándalo.¹⁷

Rudel escribió en *El Universal Ilustrado*:

Una embriaguez de colores...

Tal frase podría concretar la impresión del cronista que ha contemplado a la danzarina. Porque Tórtola Valencia es eso ante todo: color y más color. Diríase que en ella cobra humana forma el fuerte instinto colorista de la escuela española de ayer y de hoy; de hoy sobre todo... Tórtola Valencia es Goya, y es Zuloaga, y es Anglada; sólo que no en los lienzos inmóviles, sino en la férvida silueta de la bailarina que se agita, atormentada, siguiendo antes que las de música, las sollicitaciones de un ritmo interior.

Nada puede imaginarse de más suntuoso, de más acabado, de más perfecto, desde el punto de vista plástico, que el arte de Tórtola Valencia. Tiene esta mujer el genio de la actitud y del color. Quien va a verla principalmente con los ojos— y valga la frase en razón de la sutileza misma de su significado —tiene necesariamente que quedar deslumbrado y lleno de asombro. ¿Os acordáis de la maravillosa gitana —una gitana *d'e après nature*, incitante, cínica, ruda—, que aparece luciendo el mágico atavío aderezado por Ignacio Zuloaga? ¿Os acordáis de la ondina de velos flotantes que en una fiebre de locura dionisiaca baila a los compases del “Danubio Azul” de Strauss? ¿Os acordáis de los paños de color de ceniza de la mujer que llora la muerte de Enrique Granados siguiendo las ondulaciones misteriosas de la “Marcha Fúnebre” de Chopin? Sobre todo, ¡los bailes orientales! Ahí sí que el arte colorista y hierático de Tórtola Valencia llega a la totalidad de su expresión. Es la mujer hecha estatua; es mejor dicho, la mujer hecha

¹⁷ DE BRADOMÍN, Xavier, “Los lebreles de Tórtola Valencia”, *Revista de Revistas*, núm. 401, domingo 6 de enero de 1918, p. 13.

millares de estatuas por que es una obra maestra cada gesto, cada actitud de las manos que ya se contorsionan, imitando el deslizamiento artero de la serpiente, ya se alzan al cielo, como plegaria que asciende, que asciende sin cesar, en las columnas del incienso sagrado, o bien parece que ofician ante un altar de Afrodita.

“La danza es la poesía del cuerpo”. He aquí el postulado que parece ser la base sobre la que descansa todo el arte de Tórtola Valencia. Ella, según se ha dicho, es en España la creadora de lo que ha dado en llamarse el baile natural; una suerte de baile que pretende, antes de ser fiel esclavo de la música, constituirse en una concepción libre, independiente de ella...

La libre ejecución coreográfica del “baile natural” lleva necesariamente superpuesta una interpretación psicológica. Apela para realizarse, el entendimiento y el alma. Haz menester de todas las facultades de la inteligencia, y, paralelamente, de todos los matices del sentimiento, para despertar emociones.

Tocante a la parte exterior y puramente plástica de los bailes de Tórtola Valencia, hemos dicho que son insuperables. A Tórtola Valencia desde este punto de vista se le coloca al lado de las más eminentes danzarinas: al lado de una Pavlova, de una Isadora Duncan, de una Karsavina; y por lo que respecta México, tranquilamente podemos decir que nunca hemos visto nada semejante en plástica suntuosidad y belleza...

Pero, ¿cuál es la significación de Tórtola Valencia atendiendo al valor psicológico de sus interpretaciones?

Harto limitada, en mi concepto. Tórtola Valencia, de toda la gama emocional, sólo posee tres notas: el dolor desesperado, el hieratismo inquieto; la lujuria. Su revelación de la vida por medio de la danza, se circunscribe a eso. ¡Claro está que en semejante campo no hay quien la supere! Genial es en la “Marcha Fúnebre” de Chopin; genial en la ‘Danza del Incienso’; genial en “La Serpiente”...

Nada más equivocada que la definición que de ella da Eduardo Marquina, diciendo que “Tórtola Valencia es la mejor envoltura de espíritu que ha dado España”. Más en lo justo está la Condesa de Pardo Bazán al asegurarnos que con Tórtola Valencia renace Salomé.

La hemos visto, por ejemplo, en la “Canción de Solveg”, de Grieg, y en la “Serenata” de Drigo. Solveg —nos dice la propia Tórtola Valencia en la ‘explicación’ de sus bailes—, es “la adolescente gentil, enamorada de Peer Gynt, toda pétalos de rosa, toda latir de alas, que le cuenta su amor a las flores y a los pájaros”. Por el mismo estilo, en la “Serenata” de Drigo, la danzarina pretende representar a una figurita de porcelana que escapa de una vitrina y a los compases de la ingenua música cobra milagrosa vida... Y bien —yo os pregunto— ¿Puede ser Solveg, puede ser el animado *bibelot* esta bacante que vieron nuestros ojos?...

Junto a la magnificencia de color del arte incomparable de esta Salomé rediviva que pediría nuevamente la cabeza de Iokanaan, hay un no sé qué de tétrico, de sombrío, de dolorosamente torturador.

Después de haberla visto bailar, cuando salimos a la calle, nos pareció —como a Herodes luego de haberse embriagado con la danza de Salomé—, que la luna “se había tornado roja, que era roja como sangre”...¹⁸

Los poetas Rafael López y Ramón López Velarde le dedicaron los poemas intitulados *La manzana amarga* y *Fábula Dística* respectivamente.¹⁹ Así también, Carlos Pellicer la elogió sin medida.²⁰

Del beneficio de Tórtola se dijo:

...debemos manifestar que el arte complicado y suntuario de Tórtola Valencia, tuvo una aceptación entre nosotros que no era de esperarse, ya que nuestra preparación artística bastante mediocre es muchas veces valladar para estas representaciones más intelectuales que emotivas. Su beneficio ha constituido una nota brillante, y el público culto ha rendido homenaje frente a esta bailarina que es de los Ateneos Españoles.²¹

“La excelsa resucitadora de la danza clásica”²² se despidió del público de México, pero Tórtola volvió en mayo al Teatro Virginia Fábregas. Los carteles los realizó el pintor Carlos E. González.

Xavier Sorondo escribió:

Tórtola Valencia, “la danzarina de los pies desnudos” y de los hechos por el estilo, presentóse de nuevo en este teatro con el programa de sus bailes clásicos y como novedad, la interpretación de la “Danza de los Siete Velos” de la *Salomé* de Strauss. Ya la prensa diaria se ha ocupado de este baile, en el que Tórtola Valencia ha vestido con un lujo oriental, y en que ha dejado correr toda la fuerza de su temperamento artístico desconcertante. Celosa de los menores detalles, hizo tomar directamente la cabeza de Iokanaan, por un escultor de valer, de una testa cercenada en un anfiteatro de hospital, y logró que la realidad asombrosa de la cabeza cortada sume un nuevo horror al desencadenamiento de apetitos sensuales de aquella princesa enferma

¹⁸ Rudel, “Tórtola Valencia”, *El Universal Ilustrado*, núm. 36, 11 de enero de 1918.

¹⁹ LÓPEZ, Rafael y LÓPEZ VELARDE, Ramón, “Tórtola Valencia”, *El Universal Ilustrado*, núm. 37, 18 de enero de 1918.

²⁰ Carta de Carlos Pellicer a Carlos Chávez, en “Epistolario selecto de Carlos Chávez”, FCE, México, 1989, pp. 36 y 39.

²¹ DE BRADOMÍN, Xavier, “Tórtola, Villaespesa y el cine, Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, núm. 403, domingo 20 de enero de 1918, p. 20.

²² Teatro Fábregas, Tórtola Valencia, *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 42, 22 de febrero de 1918. Cartelera.

que aterrorizó con sus espasmos hasta al frío Tetrarca. Tórtola Valencia ha tenido bastante éxito.²³

Lázaro Feel del *Universal Ilustrado* escribió:

Tórtola Valencia no quiso ausentarse de nosotros sin darnos a conocer su interpretación de la tragedia donde perdió la vida San Juan Bautista... no queda sino loar sin reserva a la artista ilustre que encarnó con una intuición singular la creación estupenda. Gracias a su profunda conciencia artística, pudimos saborear el misterio de la lujuria y de la muerte, vibrante en su beso sacrílego, y estremecernos con la voluptuosidad del horror a la contemplación de su carne trémula y opaca y salada como el agua marina...

Una vez más, Tórtola Valencia se mostró reina omnívota del color, ese esclavo obediente de su poder que multiplica a su paso infinitas magnificencias. En los anillos de su carne, como en los de un ofidio esplendoroso, se desarrollaban los colores violentos y fuertes que son la librea de las razas solares. El color es uno de los elementos esenciales de su danza y era de esperarse que escogiera los ocreos más ardientes, los púrpuras más profundos y ojos verdes más ponsoñosos para envolver los flancos desesperados de Salomé que amaba, según el verso famoso *l'horreur d'être vierge...* Y mientras cintilante de gemas y de esplendores giraba en el torbellino musical de Ricardo Strauss... surgió ...la Salomé de Oscar Wilde, tras cuya máscara eterna se despidió de nosotros Tórtola Valencia, la eximia. Dejándonos el recuerdo inolvidable de su probidad artística, de su gran gesto patético, donde revive toda la magnificencia oriental. Algo de la riqueza copiosa que pintores y poetas egregios se complacieron en amontonar a los pies de la bailarina alucinante, trasuntó en el simulacro rútilo de la misma española. Prosa espléndida de Flaubert, ritmos herméticos de Mallarmé, poemas sutiles y perversos de Lorrain, crepúsculos melódicos que hablaba a Huysmans de flores monstruosas surgentes de primaveras desenterradas; versos divinos de Oscar Wilde, ya desenvolviéndose como suntuosos terciopelos coruscantes de pedrerías, ora inmóviles como collares pesados y lucientes; de algo de todo eso, trunco, fragmentario, confuso, está salpicado el manto imperial de Tórtola Valencia. Con un reflejo de esos peregrinos fulgores, la animadora cruzó por desfiladeros profundos en cuyo fondo ruedan estrechamente enlazadas la lujuria y la muerte. De ello le quedan las señales en los ojos hundidos, y en los pies sangrientos y regios como los de la princesa trágica.

Que su hermano el viento agite armoniosamente sus ropajes de nube.

Y que su amigo el Sol le sea fiel.²⁴

²³ SORONDO, Xavier, "Tórtola Valencia, Teatro Virginia Fábregas, Desde mi butaca", *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 52, 3 de mayo de 1918.

²⁴ FEEL, Lázaro P., "La probidad artística de Tórtola Valencia. Las alas nómades", *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 53, 10 de mayo de 1918.

En 1919 volvió al Teatro Fábregas acompañada de su hija adoptiva, según dijo la bailarina clásica, Rosita de Lima.

Desempolvamos los arreos de nuestras emociones estéticas y asistimos al clásico festín de las líneas, de las notas, de los colores, de las actitudes y de los movimientos o bajo la brillante arcada orquestal de una rapsodia húngara se abrió ante nuestros ojos asombrados el opulento y suntuoso palacio de las emociones artísticas de la eximia danzarina, y se inició el desfile de visiones históricas y legendarias.

Vino a nosotros primero, con el rigor mareante de los fuertes colores goyescos, *La Maja tradicional* que ella resucitó en España y siguió la *Gitana de los pies desnudos* en cuya interpretación la bailarina puso el grafismo de su altanería y la energía decisiva y nerviosa de su gesto. Como manifestación acertada de la capacidad psicológica en que abunda Tórtola, le vimos hacer una *Muñeca de porcelana* de movimientos gráciles y finos, toda delicadeza y elegancia.

La marcha fúnebre de Chopin, *La danza de Anitra*; *La danza de los gnomos*, *La muerte de Asse*, *La canción de Solvieg*, de Grieg, *el momento musical* de Schubert, y otras danzas cuyos comentarios me es imposible contener dentro del límite estrecho de una crónica, fueron otras muchas y diferentes facetas del talento múltiple de la artista y diversas ocasiones de acierto en que logró arrancar al público entusiastas ovaciones.

Las exágesis de Tórtola tienen toda la probidad estética de los grandes temperamentos intuitivos. La cordial alianza de su prestigio espiritual con el prestigio de su cuerpo, ha consumado el milagro coreográfico más sugestivo de los tiempos modernos. Sus danzas tienen todo el poder evocador de las danzas históricas saturada del encanto poético en que ilustres crónicas la han exaltado. Aquellas que no están ligadas a la tradición o la leyenda, tienen toda la amenidad persuasiva del pensamiento de los grandes musicadores, que han puesto en sus páginas pautadas el pensamiento sutil y la emoción del sentimiento que Tórtola ha traído a la vida animada de sus genuflexiones, de sus ademanes y de sus “poses” plásticas y brillantes.

Así la ejecución del *Vals Danubio azul* de Strauss fue todo un bello cuadro de gran fuerza pictórica y musical. Había en él tan suave armonía de medias tintas, tal ritmo musical en la movilidad bellamente elocuente de sus manos y tan sugestiva cadencia en las ondulaciones de su cuerpo, que nadie escapó al influjo hechicero de la artista opulenta. La interpretación maravillosa de Strauss, encendió en todos los ojos la luz de la emoción dialecta, y el entusiasmo febrilmente de todas las danzas.

Sus danzas orientales tiene toda la trascendencia suntuosa y la morbi-
dez alagadora de la página del Este. *La serpiente*, *La danza del incienso*, *La danza árabe*, *La bayadera*, *La Reklah*, *El capricho árabe*, son modalidades de la personalidad de Tórtola en las cuales aparece ante nuestros ojos, ya

sensual y persuasiva, ya fastuosa e imperial, ora espléndida y litúrgica con toda la virtud evocadora y misteriosa de las sacerdotisas egipcias.

El triunfo definitivo de Tórtola, fue *Salomé*, soberbia y magnífica tragedia bíblica. Los últimos momentos de la página de los Evangelios exarnados con esplendor oriental por el genio del gran poeta inglés Oscar Wilde, fueron de una belleza trágica subyugadora y fascinante. La explosión de la vehemencia suprema de Salomé se incorpora brillantemente al torbellino sensual del poema musical de Strauss, produciendo en el público la soberbia y final impresión del gran drama conmovedor y hondamente trágico.

Ahora nos abandona la gran artista española; en su espíritu revelé los laureles con que la hemos coronado y nosotros guardaremos siempre el recuerdo de las noches inolvidables que ella nos brindará en su arte único.

Antes de partir a sus peregrinaciones, se despedirá de nosotros con muchas creaciones nuevas, entre las cuales figuran: *El vals Gaingborough*, *La danza española* de Granados, *El vals Luis XIV*, *el nocturno II*, de Chopin, *La gavota* de Lincke, *Las mariposas*, *Danza mora* de Chapí, *Gitana y árabe* de Barracchina, dedicada a la insigne artista, *El minuetto* de Panderewsky, *La barcarola* de Hoffman, *El Ave trágica de la noche*, de Rubinstein, *alma de Dios* de Serrano y *La canción de primavera* de Mendelsohn.

Todas estas danzas, verdaderas creaciones de la bailarina del nombre dulce y evocador, podremos admirarlas en las tres únicas funciones que empezarán el tres de enero de 1919".²⁵

Sin embargo, Luis de Larroder reportó lo siguiente:

¿Qué pasó en esta temporada? La verdad lo ignoro; sólo diré que a pesar de presentar bailes nuevos, a pesar de haber dedicado alguna parte del programa en la función del 5 de enero, a la señorita Maria Cristina Treviño, y a otras de la alta sociedad metropolitana, según rezaban los programas, Tórtola Valencia fracasó por completo, viéndose el teatro siempre con escasa concurrencia.

Tuve ocasión de conocer el disgusto y la ira de la bailarina con motivo de esta falta de éxito, y cuanto se diga, es poco acerca de los comentarios que de México hizo hasta que se marchó de la capital. Y, a tal extremo llegó su disgusto, que, encontrándose un día en la Avenida del 5 de mayo a un periodista... [Hipólito Seijas, crítico de *El Universal*] que escribía de teatros, lo agredió violentamente abofeteándole, por ciertos juicios que había emitido el distinguido escritor acerca del poco éxito de tan notable bailarina.²⁶

Tórtola vuelve a nuestro país en 1923. Actuó en el Teatro Virginia Fábregas y de su función de beneficio se dijo:

²⁵ "Todavía Tórtola Valencia", *El Universal*, 1 de enero de 1919, p. 8.

²⁶ DE LARRODER, Luis, "Las dos temporadas en México de Tórtola Valencia", *Recuerdos teatrales*, *Jueves de Excelsior*, núm. 484, 1° de octubre de 1931, p. 20.

En esta su función de honor, Tórtola Valencia renovará completamente el repertorio de sus danzas y además hará por primera vez la interpretación, bajo su manera peculiar de glosar y animar artísticamente la música con el ritmo de sus danzas, un “aire” mexicano: “La Tehuana” original de Francisco Domínguez, compositor nacional.

Este baile será vestido —valga la expresión—, según un figurín que especialmente ha dibujado el artista mexicano Carlos González; y como decíamos, además de esta nota amable de nuestro folklore, la celebrada danzarina interpretará por primera vez otras nueve danzas, creación suya y sobre música selecta y noble.²⁷

En esta función hubo aplausos, flores y un numeroso público. Tórtola interpretó: *Danza española* y *La gitana* de Granados; *Gitanilla de los naipes* de Borrachina; *Gavota* de Linke; *Cena de Pierrot* de Josseli; *Marcha fúnebre* de Chopin; *Danza de Anitra* de Grieg; *Danza de oriente* y *La domadora de serpientes* de Bantock; *Capri-cho árabe* de Torrega y la *Bayadera*, de Delibes.

Tórtola presentó la *Zandunga* en el Principal Palace de Barcelona en 1923.²⁸

En México las tertulias en su cuarto no se olvidan. Las historias de sus apasionados admiradores: el pobre Chucho Villalpando, el fiel “Mochito”, el romántico Tornel Olvera. Los paraguazos que le propinó a Seijas. La anécdota con María Conesa en la plaza de toros que presencio Armando de Maria y Campos. Su amistad con el periodista José María Sánchez García a quién le dijo: “Habla siempre de mí, bien o mal, no importa, lo que precisa es que no dejes de hablar...”²⁹

Tórtola continuó sus giras.

Antonio de Hoyos y Vinet nos contó de las danzas aztecas que evocaban las pirámides de Tenochtitlán, sus palacios y el cortejo de Moctezuma: “Y ante ellos, leve, ingrávida, noble y armoniosa

²⁷ “Hoy es el beneficio Tórtola Valencia”, Notas teatrales, *Excelsior*, 29 de abril de 1923, 2a. sec. p. 3.

²⁸ DALEVUELTA, Jacobo, “La tehuana de Tórtola Valencia”, *El Universal Ilustrado*, núm. 313, 10 de mayo de 1923, pp. 31 y 43.

²⁹ DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *El teatro español contemporáneo visto desde México*, México, Ed. Stylo, 1948, p. 32.

como una escultura, vibrante y ondulante como una sierpe, a la excelsa figura de la danzarina genial”.³⁰

García Sánchez escribió:³¹

Ante el Hijo del Sol, el Inca; “a la virgen sagrada cubierta de ricas lanas teñidas de rabiosos colores —rojo, verde, azul— y agobiada de collares áureos. Y siempre el rostro de la ofertosa tenía el puro perfil oriental, el color de traslúcido alabastro y los ojos de almendradas esmeraldas de Tórtola Valencia.

Porque Tórtola Valencia, la artista sin par, en un éxodo ideal al través del mundo que fue, recorre América.

Tórtola Valencia no es una mujer vulgar, no es una bailarina banal que sale a rimar unos pasos al compás de la música, enjaezada con las creaciones de su modista. Tórtola es algo aparte, una artista excelsa, única. Tiene euritmia de Esfinge que viviese, ojos extraños de embrujada y alma de reina fabulosa. Es una soberana de un mundo perdido en el fondo del mar que busca una civilización que fue. Medea, Calimate, Semiramis, Teodora, buscan las ruinas de su trono; Aridna, roto el hilo, la salida del laberinto.

Por eso en Hawai, en México, en el Perú, en Cuba siente y comprende la vida, la vida maravillosa que es un sueño para nosotros. Como nadie posee el secreto de apoderarse, de presentir, de adivinar la línea, el gesto, la música, el ritmo y el color en que quedó aún vibrando, como en las cuerdas de un arpa, el espíritu todo.

Y la excelsa danzarina de los pies desnudos, desnudos y enjorjados como la sacerdotisa de un culto perdido, el culto de Amon Ra, el de las Bacantes, o las Hepérides guardadoras del árbol de las manzanas de oro pronta al sacrificio, pronta al holocausto ante el altar del misterioso dios.³²

En 1927, Manuel Horta, realizó un reportaje ilustrado con fotografías, sobre la casa de Tórtola. Antes de describirla apuntó:

Tórtola Valencia, tú eres la cadencia de una vieja raza que el compás perdió entre los fragores de tanta pendencia, escribía Chocano ante la sugestión de sus bailes. Y la mujer de grandes ojos sin fondo, melena revuelta y de leyendas escandalosas y raras, viajó por todo el Continente, aureolada por las mentiras periodísticas de Antonio Hoyos y los versos que deshojaban a sus pies los trovadores de aldea.

³⁰ SÁNCHEZ GARCÍA, José María, “La muerte de Tórtola Valencia. Remembranza”, *Cine Mundial*, 16 de febrero de 1955, p. 7

³¹ GARCÍA SÁNCHEZ, F., “El último escándalo de Tórtola Valencia”, *Revista de Revistas*, Año XVII, núm. 888, 15 de mayo de 1927, p. 1915.

³² DE HOYOS Y VINET, Antonio, “Las rutas ideales de la bailarina de los pies desnudos”, *Revista de Revistas*, núm. 826, 7 de marzo de 1926.

Cualquier rincón delata la manía coleccionista de la mujer. Junto a icón sagrado, una capa pluvial; bajo las jícaras de Uruapan, las sedas chinas y las lacas siamesas. Cristo y Buda fraternizan sobre un mueble taraceado del más puro estilo dieciochesco; una sombrilla de Gheisa y una talavera poblana contrasta en la penumbra del estudio.

Se retiró en Barcelona en 1930 y anunció que estaba escribiendo sus memorias.³³ Mientras en México se continuó recordándola. “Tórtola Valencia... no precisamente aligera, sí por lo menos poseedora de ese magnetismo *sui géneris*, que influye seguramente sobre las multitudes, y las interesa y las atrae”.³⁴

Quizo ser única en todo, y lo fue por la exclusividad del patronímico, por las excentricidades de su vida y por la alcurnia de su arte. Y en ese trípode original hizo la danzante descansar el pebetero de sus triunfos, durante sus pintorescas tournés por el planeta.

...Pero muchos fueron los que se sintieron defraudados al contemplar la vastedad de su silueta, la frondosidad agresiva de sus curvas. Y se dividieron las opiniones. Pero ese detalle nada resta al mérito de la personalidad artística de la alma hispana, y debemos recordarla con gratitud por habernos deslumbrado con el prodigio del color de cada uno de sus bailes, caprichosos o reminiscentes.

...La India, el Egipto, Grecia, surgían al ensalmo de su arte coreográfico entre el policromo hechizo de los decorados. Su rostro de faunesca prendía llamaradas de inquietud en los espíritus de los espectadores, que seguían con golosa lubricidad, las formas desnudas de su cuerpo moreno y el relampaguear frenético de sus ojos de fiebre.³⁵

Pensamos que estos testimonios escritos en México, son importantísimos, especialmente hoy en día cuando en el mundo entero se está revalorizando el arte de Tórtola Valencia.

³³ HORTA, Manuel, “La casa de Tórtola Valencia”, *Revista de Revistas*, núm. 901, 14 de agosto de 1927.

³⁴ Roberto, “El Diablo”, “Tórtola está escribiendo sus memorias”, *Revista de Revistas*, núm. 1148, 15 de mayo de 1932.

³⁵ TORO, Oliverio, “La danza, el arte imponderable y etéreo”, *Revista de Revistas*, núm. 994, 19 de mayo de 1929, p. 22.

ANNA PAVLOVA CREADORA DE UN SUBLIME ARTE GENIAL


Danse d' Anitra

Medardo Ángel Silva

Va ligera, va pálida, va fina,
cual si una alada esencia poseyere.
Dios mío esta adorable danzarina
Se va a morir, se va a morir ...se muere.

Tan aérea, tan leve, tan divina,
se ignora si danzar o volar quiere;
y se torna su cuerpo una ala fina,
cual si el soplo de Dios lo sostuviere.

Sollozan perla a perla cristalina
Las flautas en ambiguo miserere...
Las arpas lloran y la guzla trina...
¡Sostened a la leve danzarina,
porque se va a morir..., porque se muere!¹

 ANNA PAVLOVA, la única, la insuperable, fue una de las más perfectas bailarinas que, como en los cuadros de Edgard Degas, gran pintor de danzarinas, “obedecen prusianamente a las palabras monótonas del maestro: *Avancez les talons, rentrez les hanches, soutenez les poignets, cassez-vous*”.² Pavlova lo sabía: “Ser bailarina se consigue únicamente a fuerza de paciencia, de amor y de trabajo. Nuestra carrera es muy árdua y difícil. Desde los doce años comenzamos a estudiar y muchas veces nos encontramos con que todavía no sabemos lo suficiente para poder

¹ SILVA, Medardo Ángel, “Danse d' Anitra”, *Poetas parnasianos y modernistas*, Puebla, México, 1960, Editorial J.M. Cajica Jr., p. 433.

² LAGO, Silvio en Hipólito Seijas, “Anna Pavlova la gentil bailarina, que en breve debutará”, 21 de enero de 1919.

interpretar a los maestros de la danza”.³ Pavlova había escrito en *Revista de Revistas* lo siguiente:

¿Queréis saber cómo se nos enseña nuestro arte a nosotras las bailarinas rusas? Me alegraré de decirlo, porque el saberlo despertará mucho interés en favor del baile.

Os diré algo respecto de nuestra primera educación en el baile. Entre las edades de nueve y doce años se admiten en la escuela de baile a niños y niñas que parecen tener facultades. Allí reciben instrucción, no solamente en música, en baile y en arte dramático, sino también en las demás ramas de una educación moderna. Por supuesto que, cuando hay una clase con muchos alumnos es difícil conocer a punto fijo el adelanto alcanzado por cada uno de ellos. Para evitar esta dificultad, al menos por lo que al baile toca, se verifica un examen anual y aquellos alumnos que no logran alcanzar cierto grado de perfección, son despedidos de la escuela.

Comprenderéis que para la bailarina que ha empleado los mejores años de su juventud en aprender baile, cuando llega a dominar ese arte, baila no tan sólo con las piernas, sino también con los ojos, con la boca, con el cuello, en una palabra: con todo el cuerpo.

Los discípulos mayores emplean gran parte de su tiempo en practicar. Recuerdo un joven que bailaba seis horas diariamente. Una de mis amigas, una bailarina que ha alcanzado gran fama en su profesión, acostumbraba dirigirse al campo, donde practicaba cuatro horas al día bajo la dirección de su hermano, que era un bailarín notable.

Como en cualquiera otro de los ramos del arte, el éxito se obtiene principalmente por medio de una labor constante. Aún la bailarina que ha llegado a envidiable altura no puede permitirse descuidar y menos abandonar su práctica. Si no quiere perder toda su agilidad, tendrá que bailar todos los días, por la misma razón que un pianista tiene que tocar escalas diariamente. Debe dominar por completo su técnica, que, cuando se encuentre en la escena; no tenga que pensar sino en la expresión que debe imprimir a su baile.

³ *Ibid.*

Pero a los bailarines y bailarinas rusas no se les permite que envejezcan en su profesión. A la edad de diecisiete años hacen su presentación para retirarse a los treinta y siete, con una pensión que habrá de cubrir todas sus necesidades en el porvenir.⁴

Continuamente, los *balletómanos* leyeron en la prensa nacional, noticias de la considerada gran “primera actriz coreográfica contemporánea”.⁵ Festejaron cuando sus lindos pies fueron valuados por “doscientos mil pesos”.⁶ Se impresionaron ante la estupenda película titulada *La muda de Portici*, “que tiene por tesis fundamental la liberación de un pueblo contra el despotismo de una monarquía”.⁷

Pavlova recorrió el continente americano antes de llegar a México. Veinte meses de odisea. Desde 1917 se preparó su debut en nuestro país. El Ministro Plenipotenciario Isidro Fabela desde Argentina solicitó “el apoyo moral del Gobierno, no significando para el erario ningún gravamen”, para que la compañía hiciera una temporada en el Teatro Arbeu.⁸

Pese al temor del peligro del horroroso bandidaje que asolaba la región, Anna y su ballet ruso se embarcaron en Cuba en el vapor *Esperanza* a mediados de enero de 1919. Llegaron a Veracruz y el presidente dio órdenes para que la tropa los resguardara en los techos de los carruajes hasta que llegasen a la ciudad de México.⁹

Se anunció como Compañía de Bailes Clásicos de Anna Pavlova. La agrupación artística estaba integrada en su mayoría por bailarines ingleses y estadounidenses. La temporada se efectuó del 25 de enero al 30 de marzo de 1919 en los teatros Arbeu, Principal,

⁴ Anna Pavlova, “El baile, una de las artes”, *Revista de Revistas*, 2 de noviembre de 1913, pp. 20 y 21.

⁵ *Revista de Revistas*, núm. 170, 25 de mayo de 1913, p. 8.

⁶ “Unos lindos pies que valen doscientos mil pesos. Letras y Arte”, *Revista de Revistas*, núm. 212, 22 de marzo de 1914, p. 8.

⁷ SEJAS, Hipólito, “La muda de Portici, ante la pantalla”, *El Universal Ilustrado*, Año 1, núm. 20, 21 de septiembre de 1917, s/p. Foto.

⁸ Telegrama de Isidro Fabela, enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario en la Argentina al Lic. Ernesto Garza Pérez, subsecretario de Estado del Exterior, encargado del despacho. Compañía Ballets Rusos Anna Pavlova. Buenos Aires, 5 de octubre de 1917. Compilado por Víctor Carmona.

⁹ Keith Money, *Pavlova. Her life and Art*. Alfred A. Knopf., ed., Nueva York, 1982, p. 272.

Esperanza Iris, Lírico, el cine Granat, el Coliseo de San Felipe, la plaza de toros El Toreo, el coso de la Condesa y en la ciudad de Puebla. Su repertorio incluyó quince ballets, cuatro óperas y casi medio centenar de *divertissement*. Los ballets *La muñeca encantada*, *Invitación a la danza*, *La bella durmiente*, *Amarilla*, *Chopiniana*, *Raymunda*, *Preludios*, *El despertar de Flora*, *Giselle*, *Coppelia*, *Copos de nieve*, *La flauta mágica*, *El último canto*, *Siete hijas del rey duende* y *Bailes egipcios*. Las óperas *Fausto* (“La noche de Walpurgis”), *Thais*, *Orfeo y Romeo y Julieta*. Los *divertissement* *Danza siria*, *Pizzicato*, *La rosa*, *La mariposa*, el *Danubio azul*, *Pastoral*, *La esclava*, *Danza holandesa*, *Anitra*, la *Libélula*, *Rondó*, *Vals capricho*, *Lesginka*, *La noche*, *Danza española*, *Bacanal*, *En sordina*, *Obertas*, *Danza griega*, *Gavota Pavlova*, *Danza tzíngara*, *Mazurca* (Wienawski), *Danza indostánica*, *Escena danzante*, *Pas de trois* (Zebulka), *Vals primavera*, *Visiones*, *Chardaz*, *Mazurca* (Glinka), *Danza de las flores*, *Pierrot*, *Ondinas*, *Momento musical*, *Rapsodia húngara*, *Minuet* (Pederewski), *Pas de trois* (Godar), *Idilio*, *El flechero*, la *Danza de las horas*, *El guerrero* y la *Danza Bohemia*.

Los críticos locales Carlos González Peña de *El Universal*, “Bufalmacco” de *El Pueblo*, el “Conde Sancho” de *El Demócrata*, entre otros reseñaron día a día las exitosas presentaciones. Siendo significativos acontecimientos culturales la interpretación de *La muerte del cisne* (1907), en la cual la eximia balletista danzó inspirada por la virtuosa melodía, ejecutada espontáneamente por el eminente violoncellista español Pablo Casals y el estreno de *La fantasía mexicana*.

“La valona tapatía que desgarró su nota quejumbrosa en las variaciones del preludio, y sobre el tablado de la farándula, el cuadro nacional que tal vez muchas veces palpité en los pinceles maestros de Saturnino Herrán y Montenegro: la china poblana del telarañoso Guillermo Prieto, con el castor poblado de lentejuelas, el fino rebozo de Tenancingo, la camisa con randas, olanes y encajes, el coturno de raso verde que oprime la pequeñez indefinible del piecico apiñonado y el charro, el inseparable charro de las leyendas populares, con el típico traje que llamara tanto la atención en las cortes europeas, cuando la infeliz Carlota abandonó su Imperio vacilante, en busca de apoyo para su frívolo y mal aconsejado esposo, he aquí los nuevos prodigios de la Pavlova.

Anna Pavlova en la expresión polimorfa de su arte, nos ha revelado una nueva faceta, *La Fantasía Mexicana* que tiene como “leif motiv” nuestro jarabe, ha sido un nuevo triunfo para ella, seguramente más satisfactorio que muchos otros, porque nos ha manifestado con él su cariño y gratitud a todos los que no la hemos abandonado ni un instante, en toda su bella y luminosa temporada de arte.

La psicología de los personajes en el nuevo bailable ha sido admirablemente asimilada: la mujer de nuestro pueblo, la criollita humilde y buena que se acerca pidiendo una limosna de amor, y el hombre, de la víbora llena de hidalgos arrollada en la cintura, arrogante, pendenciero, con el jorongo de Saltillo arrastrando por el suelo, y el fino jarano con chapetones de oro incrustados, echado para atrás a lo desalmado. Vive en los bailarines rusos, por un momento, toda la tradición de nuestro pueblo: la Guerra de Tres años, los hacheros con las blusas del color de los castores, y la “conserva” con el verde de las chinelas, evocamos por una oculta ley de asociación de ideas los deshilvanados relatos de Juan A. Mateos, leídos a hurtadillas en las clases cuando éramos preparatorianos, y la prosa académica de Salado Álvarez.

Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora sólo se cultivaban en teatros de barriada, mañana, en la peregrinación artística de Anna Pavlova, serán exportados, y que públicos extranjeros al aplaudirlos conocerán que México, el país de maravillosa vitalidad, tiene su arte propio, que está a una inmensa distancia del mal intencionado calambur de un popular actor y de las insulsas obrillas, en que como tema reglamentario aparecen las más abominables pelafustanes de nuestros bajos fondos sociales.

Para Anna Pavlova podíamos aplicar mejor que para nadie la frase de Santos Chocano: “Así como en la paleta caben todos los colores, así en su arte caben todos los estilos”. Con el maravilloso don de espiritualizar todos los bailes, Anna Pavlova ha descifrado el secreto de nuestra alma ancestral, ha comprendido nuestra emotividad, y ha desprendido los detalles más vivos de nuestro clásico baile nacional, para producir un magnífico efecto de la hembra subyugada más por el reclamo insinuante y zalamero, que por la fuerza del puño jayán que tira a la bestia en los coleaderos.

Y el jarabe ennoblecido, dignificado con su nueva carta de naturalización, emperla sus notas en la añoranza discreta, que trae a nuestra memoria el manojito fragante de los dulces recuerdos infantiles, las nostálgicas canciones que tal vez temblaron en los labios de la abuela para arrullar nuestros sueños.

“Si a tu ventana llega una paloma...”¹⁰

La fantasía mexicana se estrenó en el teatro Arbeau, el 18 de marzo de 1919, con libreto de Jaime Martínez del Río, música de Manuel Castro Padilla, decorados y trajes de Adolfo Best Maugard, incluyó tres bailes: “China poblana”, el “Jarabe tapatío” y la “Diana mexicana”. La tiple Eva Pérez Caro dirigió los bailables de Pavlova y Mikhail Pianowski, Elena Saxova, Winefride Verina, Domislowski y Andrés Kunowits.

En 1920 con motivo de la aparición de Pavlova en la Manhattan Opera House, se reseñó el proceso de creación de la *Fantasia mexicana*:

Hagamos un poco de historia.

[Adolfo] Best, el estilizado artista, tan sugerente como atrevido, hablaba un día en esa capital, con su buen amigo Jaime Martínez del Río, pocas horas después de haber disfrutado el encanto rítmico de la danzarian moscovita:

- Yo creo que si la Pavlova agregara a su repertorio una danza mexicana, de las típicas, no le iría mal. ¿Qué piensas tú?
- Es una idea muy buena. Pero, por supuesto, algo con las tres propiedades que se le niegan al agua.
- Olor, color, sabor... Claro está. Un alarde artístico digno de nosotros y de ella, un verdadero aspecto plástico-lírico del sentimiento nacional.
- Me gusta, me gusta mucho. Por mi parte; ¿qué puedo hacer yo? Lo que sea lo hago, está dicho.

¹⁰ RODRÍGUEZ, Luis A., “La Fantasía Mexicana, Teatros y Música”, 28 de marzo, 1919.

- Tienes dinero; eso ya es algo, y si te comprometes a ciertos gastos, yo estoy dispuesto a trabajar con toda el alma.
- Bueno, pues por ese “algo” que no quede. Puedes desde luego disponer de lo que necesites; yo pago, tú diriges...

Y los dos amigos se citaron para entrevistarse con la exquisita danzarina. Faltaba otro, el músico. Y buscaron y encontraron a Manolo Castro Padilla, que se encargó de la parte lírica.

Al día siguiente, Anna Pavlova, encantada con la idea, aprobó su desarrollo y aceptó gustosa, incorporarla a su excelente repertorio.

Best trabajó con entusiasmo, alquilando los altos de un teatro para extender y embadurnar sus telas; Padilla sobre el pentagrama: Martínez del Río pagaba; modistos expertos se dedicaron a tomar medidas sobre las líneas y curvas corporales de las ágiles artistas del cuadro danzarín, cuyos elásticos músculos parecían vibrar por anticipado, con la visión triunfante del estreno. La Pavlova iluminaba con una sonrisa de aprobación su rostro afilado, pensando, acaso muy vagamente, en una danza semejante, por su simbólica representación, a la que ella pudiera reconstruir con las sombras inquietas de tártaros, kalmukos, circasianas...

Vino la noche del estreno. Los espíritus escépticos, que nunca faltan cuando de alardes nacionales se trata, fueron al teatro sonriendo con leve rictus malicioso. Pero iban contentos, esperanzados en una buena noche de fracaso, porque los fracasos atraen a ciertas personas como los cadáveres a los buitres.

En efecto; aconteció todo lo contrario. Apareció la Pavlova con todas sus gracias, con todo su prestigio eurítmico; fueron sobre el escenario, resbalando los pies sutiles de las bailarinas; los espectadores contemplaron, con ojos de ansiosa crítica, trajes, decorado, actitudes, gestos... Los “detallistas” revisaban desde la clase y dimensiones de los galoneados sombreros hasta los flecos de los rebozos y las trenzas del negro pelo; las flexiones, las mudanzas, las vueltas, la disposición de los brazos, el pespuntear de los pies, la expresión de las caras...¹¹

¹¹ “El arte vital de los bailarines rusos. Notas diversas”, *Revista de Revistas*, núm. 187, domingo, 28 de septiembre de 1913, pp. 10 y 11. Tres fotos de Pavlova.

Esta es la génesis del número nacional incorporado al repertorio de la Pavlova merced al talento de Best, al desprendimiento de Martínez del Río, y a la comprensión histórico plástica de la gentil intérprete...

Mundo adelante, la danza mexicana se exhibió en todas las principales capitales de Hispanoamérica, y de Europa, dando en todas partes una colorida y grata impresión de los populares bailes mexicanos...

La Pavlova está realizando esta hermosa propaganda mexicana por el mundo. París, Londres, Bruselas, Lisboa, Berlín, Madrid, Petrogrado, Roma y otras grandes urbes han podido, durante quince minutos, recibir una fiel impresión del alma lírica mexicana, al acorde de los más típicos movimientos corporales. Aquí, en esta enorme urbe [Nueva York] no ciertamente muy preparada, por su especial exclusivismo, para una comprensión muy abierta, la danza mexicana, sin embargo, ha podido ser apreciada y gustada por los numerosos espectadores del Manhattan Opera House, y la prensa publicó sendos párrafos de alabanza acerca de este número del espectáculo...

La prensa europea también tuvo frases de elogio para el “motivo mexicano”, según recortes que el buen amigo Best nos ha mostrado...

Fue representada en Nueva York, París y Londres.¹²

En 1925, Anna Pavlova y su Ballet Russe presentó una temporada de alrededor de cuatro semanas, del 11 de abril al 7 de mayo, en el teatro Esperanza Iris e Ideal y en El Toreo. A su repertorio se añaden seis ballets —*Impresiones orientales* “Miniaturas japonesas e indostanas”, *Un casamiento polaco*, *Hojas de otoño*, *Los frescos de Ajanta*, *Don Quijote* y *La princesa pájaro*— y dieciseis *divertissement*. *Coquetería de Colombina*, *Danza china*, *Bailes rusos*, *Navidad*, *Minuet* (Mozart), *Amapola californiana*, *Tambourine*, *Vals triste*, *Bolero*, *Escena danzante siglo XVIII*, *Serenata*, *Arco y flecha*, *Paso del listón*, *Pas de trois* (Strauss), *Gopack* y *Bufones*. *La fantasía mexicana* se ejecutó bajo el nombre de *Bailes mexicanos*.

¹² O.K. “Anna Pavlova. La de los pies aéreos. Notas extranjeras”, *Revista de Revistas*, núm. 549, domingo, 14 de noviembre de 1920, pp. 5 y 20.

Notas de reconocidas firmas como José F. Elizondo, José de Jesús Núñez y Domínguez y de Rafael Heliodoro Valle de *Excelsior*, comentaron las novedades coreográficas y las ovaciones triunfales. Julio Jiménez Rueda también de *Excelsior*, rememoró:

Alguien insinuó la posibilidad de intentar una interpretación de nuestro baile típico: “el jarabe”.

“El jarabe” hasta entonces estaba condenado a la vida mortecina y pecaminosa de los escenarios de segunda categoría. Alguna vez hacía su aparición en los teatros del centro, para dar vida a una revista nacionalista y patrioter.

Con los ojos puestos en el mundo externo, no nos habíamos dado cuenta de la importancia estética del jarabe. Drama que realiza, en su sencillez aparente, todo un conflicto pasional ardiente y pícaro a la vez ¡como el alma de nuestro pueblo!

Sudamérica tiene sus danzas genuinas. Ricardo Rojas lo explica: ‘La nomenclatura de los bailes del Norte argentino, por ejemplo, sugiere, claramente la intención de sus símbolos: ‘el prado’, es la invitación galante; ‘el escondido’, la esquividad femenina; ‘la zamba’ el cortejo erótico; ‘la chacarera’, ‘el gato’, ‘el marote’ remedan el frenesí del amante con su zapateo que se parece a los circulares asedios del gallo; ‘el triunfo’ es ya la conquista epónima, coronamiento de la aventura’. La mimodía que en el Sur ha necesitado de tantos cuadros, en México le basta uno tan sólo.

Tal es ‘el jarabe’

Y el milagro se hizo. Un pintor, Best Maugard, un músico, Castro Padilla, pusieron empeño en ella. Anna Pavlova, genialmente, realizó lo demás.

¡Noche inolvidable aquella! El corazón batió heroica y orgullosamente en nuestro pecho. “La suave Patria llegó a nosotros, gallarda, fuerte y bella. El arte universal nos la revelaba”.¹³

En su segunda visita a México Pavlova insistió en la idea de formar un ballet nacional:

¹³ Julio Jiménez Rueda, “El ‘Jarabe’ y la Pavlova”, *Excelsior*, 3 de mayo de 1925, 1a. sec., p. 5.

¿Por qué no crear el Ballet Nacional? ...podría formarse un cuadro de artistas mexicanos que diera a conocer en todo su esplendor nuestros bailes folklóricos. El tipo de “bailarín intelectual” —como entienden los rusos esta expresión—, existe en nuestro país, y prueba de ello es que el triunfo de Enriqueta y Cristina Pereda en los principales coliseos del mundo. Todos los elementos necesarios para la integración del conjunto existen en México, ya que tenemos músicos de primer orden y decoradores como González, Montenegro y Covarrubias. Con un año de preparación —no menos—, el Ballet Mexicano estaría en condiciones de triunfar en cualquier parte.

Esta sugestión fue hecha por Anna Pavlova durante su última estancia en esta capital. La egregia danzarina moscovita, que dejó en nosotros un recuerdo imborrable con sus inimitables creaciones, fue seducida por nuestro ambiente artístico, y no por halagarnos —puesto que no hizo a la prensa tales declaraciones, sino en una conversación particular—, manifestó su entusiasmo por las danzas populares, que adunan a la belleza propio el mérito de la originalidad.

Esperamos que algún día pueda ser una realidad esta idea...¹⁴

Años después Pavlova declaró... “Creo en un ballet nacional para cada país. Habría mucho público si el gobierno apoyara a una compañía. Cada país tendría un ballet con su propio temperamento”.¹⁵

Todo lo publicado en la prensa mexicana sobre Pavlova, son materiales documentales interesantísimos, que en un futuro ameritan ser compilados en un libro.

Cerramos la semblanza de esta figura inolvidable, reproduciendo otros de sus pensamientos: “Crecí con la convicción de que el arte está cerca de Dios. Por consiguiente es algo sagrado. Cometer cualquier acto que lo degrade, sería lo mismo que saquear un templo”, “Nadie puede adquirir talento. Sólo Dios lo otorga; el trabajo transforma el talento en genio.”¹⁶

¹⁴ “El ballet sugerente y maravilloso”, *Revista de Revistas*, núm. 799, 30 de agosto de 1925.

¹⁵ *The American Dancer*, febrero de 1930.

¹⁶ BARBÓN, Tito, *Danza en español*, 10 de febrero de 2011.

LOS MAESTROS POTAPOVICH Y ADAMSCHEVSKY

LA ESCUELA RUSA determinada por otra trilogía célebre, la de los eminentes maestros Petipa, Johansson y Cecchetti tuvo en los primeros años del siglo XX una gran difusión en el mundo entero.

En México tres maestros formados en la escuela imperial rusa, enseñaron simultáneamente con las profesoras italianas, durante algunos años en la capital. Se trató de Vlasta Maslova, Mol Potapovich y Adamchevsky.

Maslova estableció su academia al terminar la primera gira de Pavlova.

La bondadosa Madame Potapovich

Mol Potapovich (Porta-Povitch), nació en Varsovia al igual que su hermano Stanislav. Ambos se graduaron en la Escuela de Danza de esa ciudad. Los dos maestros se relacionaron con actividades dancísticas mexicanas. Stanislav abrió su estudio en Nueva York avalado por el nombre de Anna Pavlova... Mol en México, estableció su Academia de Bailes Clásicos entre 1919 y 1937, en la que también Stanislav dirigió algunos montajes balletísticos.

Una de sus primeras obras del repertorio de la maestra Potapovich fue la *Gavota mexicana*, en 1921 con diseños de Carlos E. González.

La Academia de Bailes Clásicos Potapovich de la calle Valladolid del Distrito Federado fue descrita por Alfonso Villamil, como una pequeña salita de unos cuantos metros cuadrados, en que un grupo de alumnas —entre los cuatro y los veintitantos años—

hacían positivas maravillas de composición, ondulación, de estética... una interpretación casi perfecta del estetismo clásico... pasos dados en puntas, de arabescos imposibles” y que terminaban su clase en un ambiente de modernidades de jazz... Madame Mol, pequeña de estatura, de aspecto bondadoso, tranquilo, sereno, tenía desconocimiento absoluto del español. Una de sus alumnas Tessy Marcué dijo: esta magnífica profesora nos acabó de formar... ganó tanto dinero..., después compró su casa en Antonio Solá, hizo un teatro enorme y lo alquilaba para fiestas.¹

Las funciones teatrales de su academia, casi siempre las dedicaba a fines benéficos. Bajo el nombre de Academia de bailes rusos de Potapovich, se presentó el 21 de marzo de 1925 en el Teatro Esperanza Iris con motivo del Concurso del niño bonito y el mejor vestido de fantasía y, el 18 de abril en el The Roly Poly Theater. En el repertorio de la primera función figuraron *Serpentina* de Gillet, *Valse No. 15* y *Baile ruso* de Brahms, *Mariposa* de Dvorak, *Gavota* de Manuel M. Ponce, *Elegía* de Massenet y *El cisne* de Saint Saëns. Bailaron Teresa Rowe, Guillermina Guajardo, Gloria Eloísa Sternefeld, Madeleine Willemson y Virginia Stephens. También realizó un programa en octubre en la Escuela Nacional Preparatoria en el cual intervinieron Tere y Elsie Rowe, C. Stoffel, E. Storneseld, V. Stevens, I. Goldschwicz, M. Parker, C. Bay, Alga Galván y B. Herman.²

En febrero y diciembre de 1926 se presentó otro festival en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria a beneficio de los niños huérfanos. Josefina Valdés obtuvo un brillante éxito con la *Danza de Salomé*.³ En alguno de estos festivales debieron debutar las hermanas Campbell Morton (Campobello), pero aún no hemos encontrado registrados sus nombres en ellos.

En 1928, en su academia de la calle Valladolid, la maestra varsoviaña hizo estrellas como Issa Mercué, Elisa Eyres, Virginia Vallín, Eva Beltri. De aspecto bondadoso, tranquilo, sereno, des-

¹ DE VILLAMIL, Alfonso, “El aula del ritmo”, *Revista de Revistas*, núm. 929, 19 de febrero de 1928, p. 18.

² *Pupils of Mme. S. Mol Potapovich*. Town Topics. *Exélsior*, 7 de octubre de 1925, English sec., p. 2.

³ “Las danzarinas del futuro”, *Revista de Revistas*, núm. 868, 26 de diciembre de 1926.

conocía absolutamente el español, para guiar a sus alumnas usaba una jerga incomprensible, una teoría de sonidos raros: —Sí... music, sí... otros pases... sí... como yo, sí... sí... bonitos... los brazos bonitos... sí... music... sí, aquí, aquí, ...sí... compás... music... arabesque... sí.

Alfonso de Villamil pudo observar lo siguiente:

...algo insospechado, algo, hasta cierto punto, profundamente emotivo y sugerente.

Una verdadera intuición de la danza, un enorme sentido de la armonía y del ritmo, una interpretación casi perfecta del estetismo clásico de la línea, que sugiere evocaciones encantadoras de otras edades y de otras épocas olvidadas.

Noches de la Pavlova... Pastorales de Griek... La magia de los ojos verdes, de color de mar de Francine Dagmara... Serenidad en el ambiente de bacanal en el cuerpo lascivo y cimbrante de la Romani... La muerte del cisne... Oukrainisky... el pájaro y la serpiente...

Y después, en un ambiente de modernidades de jazz y de estruendo de saxofones, las contorsiones maravillosas en la pasarela, el dislocamiento de todo el cuerpo, una como entrega total de una feminidad a las estridencias del charleston de moda. "It had to be you"... Hawaiianas ondulantes... Estela Montellano... La gloria de "El asombro de Damasco"... Elisa..." haz lo que quieras de mí" Eva... París, de los placeres... Virginia... Colombina blanca... La gatita.... Issa.... Buenos Aires.⁴

Con el objeto de despedirse del público metropolitano, pues deseaba trasladar su academia a Nueva York, la maestra Mol, organizó una exhibición de bailes con sus discípulas. El festival se efectuó en el Teatro Ideal, el 12 de abril de 1931. El programa fue el siguiente: *Danza china* de Allán; *Oriental* de A. Haagman; *Gavotta* de Mozart; *Estrella* de Massenet; *PA* de Rubanes; *Mariposas* de Kreisler; *Serenata* de Toselli; *Tap* de G. Clarke; *Momento musical* de F. Schubert; *Vals Op. 64 Núm. 2* de Chopin; *Gavotte* de Paul Lincke; *Cosac*; *Jarabe tapatío*; *Baile interpretativo*; *Mazurca* de Chopin; *Vals acrobático*; *Danza gitana*; *Minuet* de Mozart; *Fantasia* de F. Arndt; *Loves Dream*, Czibulka; *Jota*; *Serenata* de Moszkowsky; *Vals*; *Prelude* de Rachmaninoff; *Danza de Anitra* de Grieg; *Danza rusa* de Kael; *Adagio*; *El cisne* de Saint Saëns y *La araña y la mosca*.

⁴ DE VILLAMIL, Alfonso, *op. cit.*, p. 18.

Los intérpretes fueron: Tita y Clementina Mesinas, Betty Sánchez, Julieta Arios, Elsa y Ady Cisneros Cantú, Irene Cortizos, Alicia, Elisa y Esperanza Ángeles, Ana Moscovitch, Ivette Woog, Gloria Reimbert, Ana Morales, Blanca Sierra, María de los Ángeles Cueto, Elisa Castillo, Lupe Guerra, Martha Sarmiento,⁵ Alicia Reinbeck Altamirano, Amelia Isunza,⁶ Cristal Heyman, Francisca Chávez, Ana Moscovister, Teresa Pérez Taylor y Miguel Ángel Santos.⁷

Después de todo la maestra Mol no partió a radicarse a la Babel de acero.

Las academias de Potapovich y de Ángel Ayala, se unieron para ofrecer un concierto de cantos y bailes en el Teatro Ideal el 21 de agosto de 1932. El programa se dividió en cuatro partes: la primera dedicada a danzas aztecas, la segunda a bailes mexicanos después de la conquista, la tercera a canciones y la cuarta a la ópera *Fausto* con la bailarina solista Martha Sarmiento⁸ y Manuel Ángel.⁹

Otro concierto de danzas se llevó a cabo en julio de 1937 en el estudio de Mme. S. Potapovich de Mol. Entre sus alumnas Esperanza Gómez.¹⁰

Gloria y Nellie Campobello, Issa Mercué y José Cordelio Cárdenas en varias ocasiones reconocieron a Potapovich como su maestra.

Excélsior publicó, en su sección “Fiestas y Recepciones” la presentación de Mol Potapovich en el Teatro Ideal en dos fechas, el 27 y el 30 de marzo de 1931.

⁵ “Actualidades”, *Jueves de Excélsior*, núm. 552, 19 de enero de 1933, Dos fotos. [Alumnas de Potapovich: Martha Sarmiento en puntas].

⁶ “Festival de arte en el Ideal para el domingo próximo”. *Excélsior*, 4 de abril de 1931, 1a. sec., pág. 4. Foto de Amelia Isunza [Potapovich en el Ideal].

⁷ Fiestas y Recepciones, *Excélsior*, 26 de marzo de 1931, 1a. sec., p. 2.

⁸ “Arte y artistas”, *Revista de Revistas*, Año XXII, núm. 1184, 22 de enero de 1933, Foto Martha Sarmiento, danzarina destacada de Potapovich.

⁹ “Festivales”, *Excélsior*, 17 de agosto de 1932, 2a. sec., p. 3.

¹⁰ “Concierto de danzas en el estudio Potapovich”, “. *Revista de Revistas*, año XXVII, núm. 1417, 18 de julio de 1937, Foto de Esperanza Gómez.

Adamchewsky, el bailarín errante

Varol o Karol Adamchewsky nació en Varsovia en 1880 o 1882. “Como todos los muchachos de su país, jugó a las ‘canicas’, empezó a fumar cigarrillos y a consumir ‘vodka’ en pequeñas cantidades. En invierno —35 grados bajo cero—, dedicó sus ocios al noble deporte de hacer bolas de nieve y arrojarlas a los transeuntes, de quienes en alguna ocasión debe haber escuchado más de una palabra altisonante.”¹¹

No tenía ni diez años, cuando ingresó a la Escuela Imperial de Baile de Varsovia. Sus primeros maestros fueron Walsak, Minieux y el italiano Gracci. Al mismo tiempo se inició en el aprendizaje del oficio de zapatero de ballet. Se graduó como bailarín solista y obtuvo el título de profesor de baile.

Después de verse envuelto en problemas políticos —a los 18 años fue preso por revolucionario—, y al salir de la cárcel reanudó sus estudios y al poco tiempo comenzó su vida de “bailarín transhumante”.¹²

—Mi vida artística la comencé en Petrogrado. Después de obtener mi título de profesor de baile, estuve allí durante más de veinte años dando clases. Y en este medio conocí a las bailarinas más célebres de Rusia, a la Pavlova, a la Fedorova y a otras. En aquel entonces comenzaban a destacarse y ya su fama trascendía a otros países europeos.¹³ Alrededor de 1900 continuó sus estudios con los mismos profesores que Pavlova: Ivanoff [Lev Ivanov], Checcheti [Enrico Checchetti], Snienoff. Trabajó como solista en los teatros particulares de Nicolás II. En el Alexandriskiy de Petrogrado y el Imperial de Zarscoye-Selo, teatros de ópera y ballet de Nicolás Romanoff. realizó largas temporadas. En el Alexandresky trabajó con la Kshesinkaia [Mathilda Kschessinska]. En Petrogrado además de profesor fue contratista. Después lo envían al Gran Teatro Imperial de Moscú, junto a [Alexandre] Volinine realizó largas temporadas. Realizó giras a Tobobolsk, Irkust, Vladivostock comenzando un sin fin de aventuras azarosas. Fue contratado como bailarín en Perm donde se dedicó a los bailes típicos rusos que le lesionaron la rodilla y tuvo que dedicarse a ser director de bailes.¹⁴

¹¹ LOYO, Jorge, “Karold Adamchewsky. Personajes de novela”, *El Universal Ilustrado*, Año VIII Núm. 432, 20 de agosto de 1925, pp. 32 y 65.

¹² DEL REAL, Raúl, “El funambulesco Adamchewsky y su ballet y sus zapatos”, *El Universal Ilustrado*, Año XI, núm. 547, 3 de noviembre de 1927, pp. 26 y 63.

¹³ *Idem*.

¹⁴ LOYO, Jorge, *op. cit.*

En Manchuria trabajó como zapatero. En Cantón se dedicó a la actuación y al comercio, Luego viajó a Pekín, Hong-Kong y la India Oriental: Singapore, Java, Burma y Calcuta.

Se embarcó a las Filipinas y en Japón, trabajó en Nagasaki, Tokio, Osaka y en otras ciudades dirigió compañías de baile. En Yokohama fue zapatero y se salvó milagrosamente de los terribles terremotos del 1° de septiembre de 1923.¹⁵

En estas ciudades particularmente nos dice Adamchewsky, me pude dar cuenta de la superioridad de los bailes de Oriente con los de Occidente. Porque durante algunos años trabajé en teatros cosmopolitas como director de cuerpos de baile. En efecto, cuando les enseñaba a los muchachos japoneses cualquier baile europeo, lo aprendían con una gran facilidad extrema y ponían una contribución de alma formidable. Aparte de esto, poníamos en escena bailes japoneses, que demostraban, sobre los europeos, una gran superioridad de ritmo y de expresiones espirituales. Y la mayor parte de estos bailes se pueden bailar sin música, porque ellos mismos son ritmo puro, expresión armónica ilimitada. Y lo mismo sucede con la mayor parte de las danzas orientales.¹⁶

Con la ayuda del American Relief Comitté vino a México.¹⁷ Karol Adamchewsky llegó al país con su esposa, en una compañía de *varietés* que se disgregó.

...entre los escasos elementos... tenían a su cargo los más importantes números de baile. Y no pocos que tuvieron oportunidad de verle aún recuerdan su enorme "smoking", que le llegaba casi hasta las rodillas, y sus bailes lánguidos, en que sin duda alguna, se notaba una marcada influencia de esas danzas orientales que, no obstante su formidable sensualismo, parecen tener algo de los ritos sagrados, un esplendor que viene del fondo de las teogonías. Pero, en aquel entonces, la atención apenas se afocó sobre el cuerpo alargado de este bailarín ruso. Luego cuando la compañía se disolvió, el público no tardó en verle en uno y otro teatro, y, finalmente, empezóse a conocer más íntimamente en el mundo de la farándula, debido a que ésta y aquélla empresa lo contratara como director de bailes.¹⁸

Después emprendió, como era costumbre en él, otras actividades que nada tenían que ver con el arte. Fue comisionista, corredor de alhajas, comerciante en pequeña escala e industrial. En 1925

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ DEL REAL, Raúl, "El funambulesco Adamchewsky".

¹⁷ LOYO, Jorge, "Karol Adamchewsky".

¹⁸ DEL REAL, Raúl, *op. cit.*

se dedicó a hacer zapatillas. Sin embargo Karol soñaba entonces con otro modo de existencia, y así lo expresó:

Porque si yo hubiese poseído una fortuna... estuviera en casita... viendo quizá a través de los cristales de una ventana y sentado confortablemente, caer los copos de nieve en alguna calle de Varsovia o haciendo una vida de "clubman", en cualquier gran metrópoli europea... sin embargo, tal vez me equivoqué en la forma de vida que yo hubiera podido seguir, si fuese rico. Porque comprendo que el espíritu de errar de país en país es muy poderoso en mí.¹⁹

Para ayudarse económicamente impartió clases particulares de danza. Entre sus alumnas figuraron Gloria y Nellie Campobello. Fue director de bailes en teatros de farándula, entre ellos el Teatro María Guerrero (1928), el Teatro Garibaldi o El Molino Verde (1931). En 1932 fue maestro de gimnasia clásica, baile elemental y gimnasia rítmica en la Escuela de Danza de la SEP. Una de sus alumnas María Roldán, tuvo que aprender con rapidez las rutinas al ingresar a las clases de técnica de baile del profesor Adamchevsky, lo recuerda así: "un señor alto, delgado y con un vozarrón que siempre ordenaba. Tenía un grupo numeroso de muchachos y muchachas, ellas con uniforme: un vestidito de color naranja, de cabeza de indio, con un cinturón azul rey. Todo era muy ordenado, disciplinado".²⁰

Adamchevsky fue un hombre alto, flaco y nervioso, de facciones duras, pómulos de oriental y ojos pequeños. Ceremonioso, múltiple e inquieto, personaje pintoresco, amable, correctísimo, jovial, honesto,²¹ hablaba el español bastante bien. Con un dejo de misterio permanente, erguido y con sus manos huesudas metidas en los bolsillos de su saco, se le encontraba a menudo en algún rincón solitario del teatro. Cuando en una ocasión se le preguntó sobre el baile ruso, contestó:

Sería mucho, si no existiera la circunstancia de que podría repetir conceptos expresados por otros. No obstante ello, creo que lo fundamental en el baile nuestro es que él ha amalgamado modalidades rítmicas europeas con formas de bailes orientales. Pero, con una excepción de esto, en Rusia tenemos bailes enteramente típicos, tal el "casak", entre otros. Sí. Es un baile

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Charlas de Danza con María Roldán, conductor Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", 12 de marzo de 1985.

²¹ DEL REAL, Raúl, "Tipos pintorescos de nuestra farándula Adamchewsky", *El Universal Ilustrado*, núm. 751, 1 de octubre de 1931, pp. 13 y 43.

inconfundible y que constituye una expresión de nuestro pueblo, como la jota aragonesa lo es de cierta región de España, el “charda”, lo es de Hungría, etcétera.

¿Y qué diferencia nota usted entre la forma de los bailes europeos y la de los asiáticos?

No sólo una, sino muchas. Pero lo esencial, a mi juicio, es que entre los bailes orientales se han proscrito casi absolutamente los saltos de movimientos de júbilo, expansión de espíritu. En las danzas asiáticas, los movimientos tienen su más bella expresión por medio de las manos, los brazos, la cabeza, la parte superior del cuerpo, en una palabra. Y son esencialmente interpretativos. Por ejemplo en el Japón y en ciertos lugares de la India, hay cuentos e historias breves que se llevan a los bailes y que, en virtud de una serie de movimientos rítmicos, pueden conocerse como si se leyeran libros. Esos bailes, pues, me parecen más naturales y, al mismo tiempo, más penetrados de alma. Son danzas lánguidas; evoluciones en que nunca se disloca el ritmo en una forma brutal; movimientos llenos de expresión insuperable. El baile europeo más bien se hace con los pies y se desarrolla, por lo general, mediante ciertos movimientos y actitudes que tienen más de físicas que de espirituales... el movimiento muchas veces expresa más que la palabra misma. Y prueba de ello es que en ocasiones hablamos mecánicamente, sin que intervenga en ello nuestra alma, y que rara vez hacemos el menor gesto, la actitud más pequeña y el movimiento menos importante, sin que pongamos en ello nuestro espíritu. Por eso, precisamente, el baile es la más alta forma de expresión, y aquellos pueblos que han comprendido esta verdad lo han utilizado hasta su extremo, o más propiamente hablando, humanizado. Y entre estos pueblos los que sobresalen son indiscutiblemente los asiáticos”.²²

Adamchewsky fue un experto en el juego del dominó, estuvo a punto de ser campeón. En otra entrevista cuando fue profesor de cuadros bailables del Teatro María Guerrero, dijo:

En la actualidad, el éxito de las revistas se debe, en gran parte, a la armonía de las evoluciones de los conjuntos artísticos y a la forma y los colores con que las chicas aparecen semi-vestidas. Debido a ello, los verdaderos profesores de bailes de teatro, que se destacan por su competencia, son disputados en Europa y aún en América, y cada día se comprende más la necesidad de esa actuación dentro del medio artístico.²³

Pero, la situación de los directores de evoluciones coreográficas en la ciudad de México, era muy distinta en aquellos años, rara vez fueron objeto de la atención especial de los periódicos o las revis-

²² DEL REAL, Raúl, “El funambulesco Adamchewsky”.

²³ DE EGA, Juan, “Cómo trabajan los maestros de evoluciones en los foros”. *El Universal Ilustrado*, núm. 566, 15 de marzo de 1928, pp. 23 y 58.

tas, por lo general no se les citaban en las crónicas de los estrenos de las revistas. Transcribo dos interesantes textos:

Adamchevsky comienza a ensayar un númeroailable. Viéndole marcar los pasos, agitarse con movimientos rítmicos, que luego ejecutan las coristas con relativa perfección... la dinámica adquiere su más alta manifestación de belleza por medio del baile o de los simples movimientos cadenciosos, casi gimnásticos, que tanto entran en las revistas a base de bataclán. Pero viendo este grupo de chicas que se mueven en torno al bailarín ruso —tiplecitas en traje de calle, algunas hasta mal arregladas—, se nos vienen también algunas palabras de este maestro, de evoluciones relacionadas con el efecto que producen en los públicos —efectos de formidable visualidad—, las telas que a veces sólo cubren las partes más ondulantes de los cuerpos desnudos. En realidad, media gran distancia entre la impresión que producen estas coristas en los ensayos de baile y la que despertarán en el espíritu de los tandófilos, una vez que aparezcan en la función, entre las sabias luces combinadas y el fondo fantástico de los telones. Y es que estos ensayos son algo así como bocetos de la obra de los “directores” de evoluciones, que más tarde nos penetrará de un sugestivo encanto.²⁴

Adamschevsky culpa de la actual decadencia teatral de México a la monotonía de las obras teatrales y explica su idea diciendo que los autores y empresarios se preocupan principalmente porque el aplauso y el comentario favorable los haga el público al levantarse el telón y no al caer. Y así es que cuando sube la cortina del foro, muchos ante la decoración o los trajes dicen: ¡Qué bonito!, pero después al bajar exclaman ¡qué soso! Eso perjudica al espectáculo y hace que el espectador huya de los teatros. Además si se hicieran encuestas al público para oír sus opiniones sobre el teatro mexicano y de revista, invariablemente diría sábado tras sábado que los estrenos son bonitos pero iguales siempre iguales, no hay novedades, no hay renovaciones, música y libros parecen ser continuaciones unos de otros, tal es la impresión que la misma revista dividida en cuadros que se va representando semanalmente. Y así es que el público no responde al esfuerzo poco interesante de los autores y las empresas.²⁵

Adamchevsky, llegó a ser propietario de una zapatería y estu-
dioso del cosmos y la astrología.²⁶

²⁴ *Idem.*

²⁵ DEL REAL, Raúl, “Tipos pintorescos”.

²⁶ DEL REAL, Raúl, “El funambulesco Adamchewsky y su ballet y sus zapatos”, *El Universal Ilustrado*, año XI, núm. 547, México, 3 de noviembre, 1927, pp. 26 y 63.



Issa Marcué
en el Jarabe de los Maestros

VASCONCELOS Y LA DANZA

JOSÉ VASCONCELOS, el visionario filósofo, promotor de la cultura nacional, fue también una figura determinante para el desarrollo de la danza en México. En 1908 fue presidente del Ateneo de la Juventud.

Vasconcelos por motivos políticos viajó a los Estados Unidos, Inglaterra y Canadá, entre 1910 a 1920, radicó por breves periodos en distintas ciudades, en las cuales debió de tener alguna relación con la danza: algunos de sus escritos los dedicó al arte de Terpsícore.¹

En 1914 fue director de la Escuela Nacional Preparatoria, para evitar ser arrestado huyó a los Estados Unidos. Al volver fue Secretario de Instrucción Pública del 6 de noviembre de 1914 al 16 de enero de 1915. Ese año se exilió en los Estados Unidos. Venustiano Carranza por medio de un precepto constitucional convirtió en 1917, al Ministerio de Instrucción Pública en un departamento dependiente de la Universidad.

Adolfo de la Huerta lo nombró jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes, cargo que ocupó del 9 de junio de 1920 al 2 de octubre de 1921.

Al ser nombrado rector de la Universidad Nacional de México, Vasconcelos en su discurso de toma de posesión se comprometió a educar a su pueblo.²

Vasconcelos propuso crear una Secretaría de Educación en 1920, en la cual se propició el “desarrollo y fomento de las bellas artes en todo el territorio del país”.³

¹ VASCONCELOS, José, “Discursos”, *Boletín de la Universidad*, órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes, p. 7-13.

² *Idem.*

³ *Boletín de la Universidad*, vol. 1, núm. 1, agosto de 1920.

En abril de 1921, año del Centenario de la Consumación de la Independencia, Vasconcelos fundó *El maestro, Revista de Cultura Nacional*, con Enrique Monteverde y Agustín Loera Chávez como directores. Al iniciar su publicación Vasconcelos consideró: “Educar a la masa de los habitantes, es mucho más importante que producir genios, puesto que en realidad el genio no vale sino por la capacidad que tiene de regenerar a una multitud además de su propia persona”.

En las páginas de *El maestro*, encontramos artículos como “Las figuras del baile”⁴ o el de Samuel Chávez sobre la gimnasia rítmica.⁵ Vasconcelos fue designado titular de la Secretaría de Educación Pública el 2 de octubre de 1921.

En su plan educativo fomentó en especial la educación estética. Estaba convencido de que:

El educador necesita reconocer en la actividad estética mucho más que un adorno o una plusvalía del trabajo, como parece creerlo el pragmatismo.

Es, al contrario, el arte un valor específico irremplazable y de alta categoría en la vida de cada sujeto... Un pueblo de artistas acaba por ser un pueblo religioso... El arte como camino de religión, esto es lo que le queda al Estado allí donde rige el laicismo”. Apoyó también la práctica de la cultura física acondicionando lugares para ello y fomentando la gimnasia rítmica como camino hacia la danza.⁶

Como un triunfo de la Cultura fue considerado el presupuesto que se aprobó en 1922 en la Cámara de Diputados.⁷ Se anunció que se dedicarían a la educación aproximadamente 50 millones de pesos.⁸

José Vasconcelos escribió, el 17 de febrero de 1922, en *El Universal*

⁴ “Las figuras del baile”, *El Maestro, Revista de Cultura Nacional*, tomo I, 1 de abril de 1921, sección Aladino, Departamento Universitario, México.

⁵ CHÁVEZ, Samuel, “Lo que es la gimnasia llamada especialmente ‘gimnasia rítmica’ en sus relaciones con el baile y la gimnasia común”, *El Maestro, Revista de Cultura Nacional*, tomo II, México, SEP, febrero de 1922.

⁶ VASCONCELOS, José, *De Robinson a Odiseo*, pedagogía estructuralista, M. Aguilar-Editor, Madrid, 1935, pp. 200 y 201.

⁷ “El triunfo de la Cultura en la Cámara de Diputados”, *Excélsior*, 1 de enero de 1922, 3a. sec. p. 8.

⁸ “Muchos millones se dedican a educación”, *Excélsior*, 23 de mayo de 1922, 1a. sec. p. 4.

No creo que el teatro ni ninguna otra actividad social se desarrolle mediante estímulos externos, ni mucho menos gubernativos. Las academias de arte nunca han dado buen resultado... el arte nunca es un producto artificial, sino una manifestación espontánea, y por lo mismo, juzgo que el arte teatral de México deberá salir de los teatros populares y no de nuestros conservatorios.

No creo que el teatro mexicano no se desarrolle por culpa del boicoteo de empresarios extranjeros.

Si no hay teatro mexicano, es por la misma razón por lo que no hay espectáculos ni verdadera vida artística; porque nuestro pueblo está corrompido por espectáculos viles como el de los toros, que acaban con la virilidad y con el gusto. No hay nada más cobarde que la actitud del público de toros que goza con el valor ajeno, con el valor del torero —cuando por excepción, lo tiene—, pero no toma parte alguna en el espectáculo y exige proezas, sentado, sin peligro, entre una multitud de salvajes. Para estimular la producción de obras de arte mexicanas es necesario sacar al pueblo de las tabernas y de los toros. Mientras haya pulque y toros no habrá teatro mexicano, ni arte mexicano, ni civilización mexicana”.

Vasconcelos creyó necesario construir un estadio para la difusión masiva del arte:

Las cosas más altas tienen orígenes humildes, y así me represento lo que serán los espectadores futuros del estadio que va a construirse, cuando mire los bailes populares representados por los jóvenes de las escuelas, cuyos ritmos se funden en los sones de la canción; y pienso que está por nacer un Beethoven de coros y danza que organizará representaciones, en las que los veinte o treinta mil espectadores concurrentes, serán, a la vez, espectadores y actores y expresarán la belleza y el júbilo de todo un pueblo.

...Para comenzar a hacer algo..., será necesario llevar al estadio, no la repetición de los géneros más gastados, sino los brotes más lozanos del arte popular, los sones originales, los trajes vistosos de donde han de surgir nuevas artes suntuarias, los bailes que crean música y líneas generadoras de belleza. La noción de este arte colectivo está ya diseñada en las conciencias.... Lo que es preciso hacer y lo único que falta es un lugar donde pueda llevarse lo que produce el teatro y lo que produce el pueblo. Todo ello prosperará bajo la luz del Sol y al aire libre de ese estadio, que la ciudad entera ha de ver levantarse como la esperanza de un mundo nuevo.⁹

En 1922, la Dirección de Cultura Estética del Departamento de Bellas Artes de la SEP, se constituyó con el maestro Joaquín Beristáin como director y casi cuatro centenares de personal docente

⁹ VASCONCELOS, José, “Pulque y toros... o civilización”, *El Universal*, 17 de febrero de 1922.

entre los que habían diez profesores de bailes estéticos.¹⁰ Dicha dependencia fue la encargada de los festivales al aire libre organizados en todo el país, los cuales trataremos de registrar.

En el 9° festival efectuado en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec el 12 de marzo de 1922, se bailó *Los inditos*, en trajes de carácter, un *Baile estético* y el *Jarabe mexicano*, interpretados por alumnos de las escuelas José M. Iglesias y Alberto Correa.

En el 10° festival¹¹ —obrero—, realizado en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec el 23 de abril de 1922, con la asistencia del presidente de la República y Vasconcelos. Las alumnas de la Escuela Enrique Olivarría y Ferrari bailaron los *Bailes mexicanos* “La cucaracha”, “La Valentina” y “La Adelita”. Los pupilos de la Escuela Ignacio Altamirano representaron un *Baile estético* de cien marineros con bastones.

En el festival organizado por el Centro de Orfeón Ángela Peralta de Azcapotzalco, los alumnos desempeñaron varios números de baile.

En el 11° festival¹² —regional yucateco—, en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec, el 28 de mayo de 1922,¹³ se bailaron tres bailes yucatecos con “trajes escrupulosamente ajustados a la tradición de ese pueblo”.¹⁴ Vasconcelos y el subsecretario Francisco Figueroa presenciaron el festival. *El Universal* publicó: “Se efectuaron el canto y baile maya, arreglado por Cornelio Cárdenas y ejecutado por un grupo de alumnos de la Escuela Horacio Mann. Y el baile “Zapateado”, arreglo de C. Cárdenas, fue ejecutado de una manera irreprochable por los alumnos de la Escuela Normal Primaria y las alumnas de la Escuela Gabriela Mistral. “Los escolares mencionados desarrollaron brillantes bailes mayas y movimientos especiales, vistiendo el típico traje de los antiguos

¹⁰ Boletín de la Secretaría de Educación Pública, 1922, pp. 336 y 337.

¹¹ “Suntuoso festival al aire libre en el Bosque de Chapultepec”, *Excélsior*, 24 de abril de 1922, 2a. sec. p. 3.

¹² “11° festival al aire libre de la Dirección de Cultura Estética”, *Excélsior*, 29 de mayo de 1922, 1a. sec. p. 5.

¹³ “Onceavo festival al aire libre en la Tribuna monumental de Chapultepec”, *Revista de Revistas*, núm. 630, domingo 4 de junio de 1922, p. 7.

¹⁴ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, p. 209.

indios mayas, con sus penachos de plumas de colores, sus macanas y sus tamboriles. El público entusiasmado, hizo repetir varias veces los bailes y los ejercicios estéticos. Posteriormente, las niñas de las escuelas Normal y “Mistral” tuvieron a su cargo el zapateado yucateco, que resultó muy brillante”.

El Heraldo de México, el 29 de mayo de 1922 señaló:

Las alumnas y alumnos de la escuela “Gabriela Mistral” presentaron dos hermosos números: “La jarana” y “El Zapateado” (Jarabe yucateco).

Las guapísimas alumnas vestidas con los trajes típicos de las mestizas de Yucatán, el largo huipil con estilizados adornos mayas, presentaban un cuadro de una fuertísima atracción; además. La uniformidad de movimientos y lo bien ensayado del baile, merecieron que el público los obligara a bisar los números.

...Los alumnos de la escuela “Horacio Mann”, también admirablemente adiestrados, vestidos con la indumentaria de los mayas, ejecutaron el “Canto y Baile Maya” arreglado por el maestro Cárdenas.

En el festival al aire libre en el jardín “Jaúregui” de Mixcoac, el 11 de junio de 1922, en el que estuvo presente el Ministro: “Las niñas de la Olivarría estuvieron muy bien en sus bailes y, sobre todo, lo más laudable es su colaboración con el proletariado, para el que tuvieron fraternidad al poner el contingente del prodigio de su belleza infantil iluminada con una sonrisa, flor de honestidad”.¹⁵

En el 12º festival en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec, del 25 de junio de 1922, Vasconcelos presidió el festival acompañado por el licenciado Ricardo Gómez Robelo, el maestro Joaquín Beristáin, el maestro Rafael J. Tello, entre otras personalidades. Al día siguiente *El Universal* publicó:

El público que acude es tan numeroso que es insuficiente el local, deseando se lleve a efecto pronto el proyecto de la construcción del “Stadium”, para comodidad del monstruo de las mil cabezas, y para, de esa manera, difundir más la labor de estos festivales.

...Hubo de repetirse (a petición) el bello canto maya de Cornelio Cárdenas, compositor yucateco autor de una obra folklórica a la que pertenece este trozo musical. De dicho bailable ya hizo una razonada crítica el maestro Manuel Sierra Magaña, crítico de “El Universal Gráfico” por lo que sólo añadiremos el que fue bien representado y cantado con las cadencias propias de lo que expresa, o sea el adiós del último maya al abandonar la tribu

¹⁵ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, p. 217.

su ciudad Chichén Itzá, para dirigirse a Uxmal, Itzamal, Tul y Mayapán. Este bailable mereció los honores del *bis*.

...“La tarantela”, baile ejecutado por alumnas de la Escuela Doméstica gustó mucho, y hubo también que bisarse por su forma adecuada, su gracia alada, su ligereza, su ritmo grácil y figuras que pudieramos llamar coquetas.

El 9 de julio de 1922, al inaugurarse el nuevo edificio de la SEP,¹⁶ Vasconcelos pronunció un discurso ante siete mil personas.¹⁷ En el programa destacó un baile estético. *El Demócrata* comentó al día siguiente: “Fueron 16 niñas del plantel las que interpretaron el *Momento musical* que a petición del público y del Primer Magistrado “fue repetido, recibiendo las pequeñas alumnas muy merecidas y estruendosas ovaciones, por la maestría con que desarrollaron el baile estético a su cargo”. En una pequeña plataforma, en el primer patio, “las niñas con gracia inigualable, bailaron, cosechando merecidas palmas”.¹⁸

De otro festival, Marcelino Domingo, ex ministro de la República Española dijo:

“El Ministro —un hombre de democrática llaneza y de fina aristocracia espiritual—, Vasconcelos —asistió a ella— dispensándonos el honor de sentarnos a su diestra. La concurrencia era numerosa. Pero cuando hendían el aire las notas suaves y afiladas de los cantos o se dibujaba sobre el fondo verde la línea de las danzarinas, el silencio era imponente. Podía percibirse en las pausas la sinfonía del viento al herir las ramas de los árboles.

Marcelino Domínguez escribió en su artículo “Un Festival en Chapultepec:

...Este festival es testimonio de la obra cultural que el Estado de México realiza. El Estado de México siente como un imperativo del deber las últimas palabras de Washington: “Instruid al pueblo”. Y cumple este testamento que no fue legado a Norteamérica, sino a todo el mundo, en una forma delicada y moderna. No diciendo públicamente “Dejad que los niños se acerquen a mí”; sino avanzando resueltamente y acercándose él allí donde están los niños.

Haciendo una evaluación sobre los bailes estéticos desarrollados en el año anterior, la Dirección de Cultura Estética informó

¹⁶ “Se inauguró ayer el magnífico edificio de la Secretaría de Educación”, *Excelsior*, 10 de julio de 1922, 1a, sec., p. 1.

¹⁷ VASCONCELOS, José, *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, pp. 5-7.

¹⁸ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, p. 23.

que los profesores de la especialidad continuaron prestando sus servicios en las escuelas, turnándose periódicamente, y para los festivales al aire libre organizaron grupos numerosos que llamaron la atención”.¹⁹

En el 16° festival —militar— que se llevó a cabo en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec, el 11 de febrero de 1923, según publicó *El Universal* al día siguiente: sorprendieron los “Soldados que cantan; soldados que bailan... Y, francamente, no escatimamos elogio a esa obra de cultura estética que dignifica y embellece la vida del cuartel, y que levanta al soldado de su viejo ostracismo espiritual”. Y *Excélsior* citó: “...El baile del *Jarabe tapatío* por las profesoras del Departamento de Cultura Estética, señorita María Andrade y señora Amelia Costa de Segarra, ambas en traje de carácter, siendo acompañadas por la orquesta de la misma dirección de Cultura. Las bellas damas fueron obligadas a repetir el típico jarabe por la insistencia del público”.

El 17° festival al aire libre se efectuó en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec el 18 de marzo de 1923,²⁰ en honor de la poetisa chilena Gabriela Mistral y del intelectual argentino Alfredo L. Palacios. El acto en el que acompañó a los distinguidos huéspedes el ministro de Educación Vasconcelos, se inició con el himno *Ronda de niños*, poema de la Mistral con música de Julio M. Morales: “Grupos encantadores de pequeñuelas, ataviadas con caprichosos trajes de fantasía y de nuestras más típicas regiones, danzaron y cantaron bailes y coros populares siendo largamente aplaudidas por su brillante ejecución”.²¹ Se interpretaron danzas alegóricas, de aldeanas y el *Jarabe tapatío*: “Los bailes presentados en esta ocasión, constituyeron un verdadero acontecimiento por su originalidad y belleza artística y fueron muy aplaudidos, así como el “Jarabe” ejecutado por las alumnas de la escuela “Enseñanza Doméstica”.²²

...el número típico, el nacional, el que se impone en todas nuestras fiestas y que da la nota de entusiasmo y de alegría; el Jarabe Mexicano, la danza

¹⁹ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1923, p. 320.

²⁰ “Canciones y bailes típicos mexicanos constituyeron el programa del festival efectuado ayer en Chapultepec”, *Excélsior*, 19 de marzo de 1923, 2a. sec. p. 3.

²¹ “Festival. Notas de la semana”, *Revista de Revistas*, Año XIX, núm. 672, domingo 25 de marzo de 1923, pp. 8 y 9.

²² *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1923, p. 320.

vernácula que ha sido dignificada por cuantos artistas del “ballet” vienen a nuestro país.

Parejas formadas entre las alumnas de la escuela “Enseñanza Doméstica” luciendo el airoso traje del charro y de la gentil china poblana, bailaron notablemente el Jarabe ejecutando todas las diversas figuras complicadas y el “taconeo” que exige esta coreografía nuestra.

Cuando finalizaba el número y en el momento en que las pequeñas chinas poblanas saltaban a los jaranos tirados al suelo por sus charros, el público no pudo contenerse de entusiasmo y casi embriagado de mexicanismo, prorrumpió en un atronador aplauso que opacó las últimas notas de la diana con que termina el baile típico.

La ovación se prolongó y hubo que repetirse el número, en medio de la alegría del público, que premió con sus palmas a las graciosas parejas que tan bien interpretaron dicho baile”.²³

En el 18º festival verificado en la tribuna monumental del Bosque de Chapultepec el 29 de abril de 1923, “el público tuvo la ocasión de presenciar la ejecución de los bailes que se usaron en los años de 1880 a 1890, ejecutados en el mismo sitio por obreros de los diversos centros de orfeón”.²⁴ Se bailaron la mazurca *María*, la polca *De punta y talón*, la danza *Calabaceada*, el vals *Sobre las olas*, el chotis *Floricultura* y *Lanceros*.²⁵ “No faltó, desde luego, el número novedoso que fue la exhibición de los bailes que se usaban entre nosotros hasta hace poco”.²⁶

Programa que repitieron en el Parque Lira el 13 de mayo de 1923.²⁷

En el festival del 12 de agosto de 1923, bailaron *Tehuanas*.²⁸

El 5 de mayo de 1924 fue la ceremonia inaugural²⁹ del Estadio Nacional a la cual asistieron más de sesenta mil personas.³⁰ Acto

²³ *Ibidem*, pp. 328 y 329.

²⁴ *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1923, p. 331.

²⁵ *Ibidem*, p. 330.

²⁶ “El festival de obreros” ayer en Chapultepec fue un éxito, *El Universal*, 30 de abril de 1924.

²⁷ *Ibidem* p. 331.

²⁸ “Festival de la Dirección de Cultura Estética”, *Revista de Revistas*, Año XIX, núm. 692, domingo 12 de agosto de 1923.

²⁹ “Un poema de sol, de color, de ritmo, de entusiasmo, fue la inauguración del gran Estadio Nacional, al que concurrieron no menos de sesenta mil personas. Mil parejas bailaron el *Jarabe*”, *Excélsior*, 6 de mayo de 1924, 2a. sec. p. 1.

³⁰ “La brillante inauguración del Estadio Nacional”, *Revista de Revistas*, Año XV, núm. 731, domingo 11 de junio de 1924, p. 39.

muy comentado, especialmente por el *Jarabe tapatio* interpretado por mil alumnos.

El festival se volvió a repetir el 25 de mayo de 1924:

La alegría al llegar a este punto, era como una granada abierta. Se diría que iba a ocurrir un desquiciamiento general, o que se anticipaba la hora del milenio. Por las escalinatas bajaban un tropel para verlo mejor, hasta las que se querían insolar creyendo que las iban a llevar a la enfermería sobre unos brazos morenos. Las chinas chiquitinas empezaron a esponjar el pájaro tricolor. Este *Jarabe* superó al de la fiesta inaugural, aunque ya se sabe que no es del todo coreográfico.³¹

También se presentaron secuencias de gimnasia rítmica del profesor Enrique J. Zapata.

Vasconcelos entendió que todos estos festivales eran los primeros pasos en que un pueblo se expresaba a través de su juventud, pero que se necesitarían muchos años para la formación de verdaderos artistas, que brindaran creaciones en las cuales las grandes mayorías se sintieran reflejadas.

Vasconcelos se desempeñó en su cargo hasta su renuncia el 2 de julio de 1924, para aceptar la candidatura de Gobernador de Oaxaca.³²

Años después Vasconcelos escribió sobre la danza:

Una plástica que se pone en movimiento a fin de acentuar el enlace de la materia con la emoción, la intención del alma; eso es la danza. Su ritmo difiere de lo gimnástico en que no busca la salud y fuerza que se suponen previamente logradas, sino la entrega del cuerpo a los anhelos del corazón y a la armonía de lo invisible. Al convertirse la plástica en música, su ley también se transforma. Ya no es mecánica ni puramente fisiológica, sino estética, es decir, dominada por el ritmo y la armonía, cuyas determinaciones conducen a lo alto, depuran la sustancia y la organizan conforme al espíritu.

El ritmo de la dinámica del alma penetra nuestro cuerpo, en realidad, desde que él anida la conciencia. Desde su origen la vida adopta impulsiones rimadas hacia su propia superación, lo que se comprueba por el desasosiego que nos causan los movimientos arítmicos. Nos damos con placer los ritmos del orden superior de la existencia; nos fatiga, en cambio, un mo-

³¹ "Mil parejas bailaron ayer el *Jarabe nacional*", *Excélsior*, 26 de mayo de 1924, 2a. sec. p. 1.

³² "El Lic. Vasconcelos deja hoy la Secretaría de Educación", *Excélsior*, 3 de julio de 1924, 1a. sec. p. 4.

vimiento mecánico. La vida en su raíz está regulada por un ritmo opuesto al mecánico, ritmo de voluntad, al principio, que se mueve entre las cosas, según apetencias auxiliadas por la inteligencia: ritmo de amor posteriormente que busca las cosas, los seres, no para utilizarlos, sino para recrearse en el esplendor y lozanía de la pluralidad, a semejanza del Dios que la criara. Ensayar, combinar, ejecutar todas las variantes del movimiento que se resuelve en ritmo, tal es el papel de la danza. Su propósito es sagrado porque tiende a librarnos de la dinámica de la tierra —de la mecánica de las atracciones y repulsiones del potencial eléctrico—, a fin de instalarnos en la dinámica de la vida que es la antesala de la dinámica del alma”.³³



“Baile y canto Maya”

³³ VASCONCELOS, José, *Estética*, pp. 526 y 527.

LOS HERMANOS PEREDA Y SUS BALLETS

ARMANDO, Enriqueta, María Cristina, Ernestina y María Pereda fueron conocidos en el mundo del ballet de las primeras décadas del siglo XX, como los hermanos Pereda. No estamos seguros si estos nombres corresponden a todos ellos y, en todo caso, si los unían lazos fraternales. Los más exitosos fueron Cristina, Enriqueta y Armando. Trataremos de registrar y dar unidad a los desperdigados datos que han sobrevivido de su actividad artística.

Cristina Pereda: arquetipo de la danza, un botón de arte

En 1911, Cristina ingresó a la Compañía del Principal y después de aparecer en el Colón, al hacerse pública su partida al extranjero para perfeccionarse, “Yanko” de *Revista de Revistas* escribió:

Hay en ella, en primer lugar, algo que es toda “ella” en baile, hermosura, gracia y encanto... los ojos. ¿Ya véis? Una bailarina cuyo elemento principal son los ojos, en lugar de las extremidades inferiores... Ojos que irradian de negrura misteriosa como diamantes negros, cuando el cuerpo, alegrado con todas las gracias del ritmo, es todo decoración para que luzcan en la zona del proyector, en tanto que la adorable cabecita, con gracia de novia mimosa, ya se inclina o avanza o voltijea; ya se yergue en escorzo de cisne o de esbeltez de flor, o se inclina, como paloma a la orilla de un estanque, o se dobla como nenúfar cargado de polen, rocío y exuberancia...

Hay en ella, en segundo lugar, el gesto adorable que no se pierde ni se deforma en los giros vertiginosos o en los torbellinos del cambio de actitud; es gesto de una máscara griega perenne, es gesto de una flor incommovible, es gesto de los paisajes bellos y firmes... es gesto de la señorita Pereda, suyo, único sin malicia, como el de las figuras de Boticelli, y que, como ellas, tiene la adusta serenidad del arte en que la danzante es símbolo del eterno renuevo del alma humana.

Esto no es una lisonja de crónica para la artista mexicana; es un impulso de cierzo artificial, para que la flor acabe de desplegar los últimos pétalos que se agrupan en torno de la llama encarnada de su botón de rosa y arte...

Por el camino adonde va resuelta, ha llegado una compañera, maestra y muy dueña y señora de su reino, la Kremezer, quien ha sido un útil estímulo para iniciarla en los nuevos géneros de la danza. No necesitará la señorita Pereda imitarla en su agilidad vaporosa, en su acrobatismo y en algunos de sus defectos necesarios —es verdad— para la estética yanqui de la escuela de Molasso. Tome en buena hora los útiles elementos de la gracia movible, el secreto de la resistencia y los matices del atractivo... nada más; pero quédese ella con el propio perfume de su instinto artístico, con la euritmia de sus gráciles evoluciones, con el anhelo de volar que se adivina en la silueta, como si por un momento la tierra no fuera sino una sombra proyectada por el ángel que va hacia el aire...

Pero ya se va (mejor dicho sin “ya”) se va... con la compañía del signore Molasso para volver al cabo de algunos años, como una gloria de esplendor, agilidad y estética, dejando en los ojos, con sus ojos, la estela irisada de un ramillete de flores arrojado por las manos de una bella mujer”.¹

Cuando la compañía del empresario Eulogio Velasco volvió a principios de 1921, Cristina debutó en el Teatro Iris como una de las principales figuras.²

En 1922 Cristina escribió algunas confidencias sobre su vida:

Desde que tengo uso de razón y de esto no hace muchos inviernos, me he visto en el teatro. No sé lo que es la impresión de un debut ni he experimentado ese miedo que da el público y que debe ser delicioso —por lo menos para mí lo sería—, porque me encantan las emociones intensas, cualquiera que sea su índole. De ahí, que lo que los artistas llaman “monstruo” sea para mí un dócil corderito, por lo menos una cosa familiar y ¿por qué negarlo? El complemento de mi existencia.

Mi vida de artista no encierra grandes recuerdos de triunfo. Ninguna significación tuvieron éstas o aquéllas palmas conquistadas en el extranjero, ni las interesadas frases equivocadamente halagadoras que siempre escuchamos las artistas... Dos son únicamente los instantes hasta ahora más sublimes de mi vida. Los contaré.

El primero y más grande, fue hace mucho tiempo, cuando yo era una chiquilla traviesa y aturdida, más traviesa y aturdida de lo que ahora soy. Trabajaba en la compañía de Esperanza Iris y una noche. Momentos antes

¹ “Yanko”, “Acerca de las bailarinas. Botón de arte. Vida de teatros”, *Revista de Revistas*, núm. 99, domingo 17 de diciembre de 1911, p. 6.

² Roberto “El Diablo”, “La farándula de la alegría. Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, domingo 30 de enero de 1921, p. 34.

de salir a escena, cundió entre nosotras la noticia de que el general Díaz, nuestro viejo presidente, estaba en el teatro. ¡Oh! Esa noche todas nos esmeramos en que nuestras “toillettes”, la que más la que menos sacaba brillo a sus pobres trapitos y arreglaba cuidadosamente los colores de su cara y el tocado de su pelo. Salimos. Yo era la más emocionada. El simpático viejecito estaba en un palco de proscenio y hubimos de pasar delante de él a ejecutar una evolución que nos obligaba a recorrer la escena, y que a mí me daba la impresión de un homenaje. Cuando me acuerdo de esto, lo único que lamento es que en aquella época no hiciera yo trabajo sola. ¡Si hubiera sido, el general Díaz se habría fijado en mí y podría enorgullecirme de haber ganado una sonrisa.

El otro momento de grata añoranza es el de mi debut en Nueva York pero evito relatarlo por la razón poderosísima de que ya muchas artistas han hablado de algo parecido... Sin embargo, por no dejar, contaré la contrariedad más grande de mi vida.

Como todas las artistas, he tenido mis ratos de cansancio y de fastidio por el teatro cuando el trabajo me agobia, pero ¿cómo podría prescindir de él, si soy una ambiciosa de aplausos y una insaciable conquistadora de simpatías? Ser aplaudida he aquí la aspiración mayor de mi existencia. Una ocasión, por una futilidad si ustedes quieren, estuve a punto de abandonar el teatro. No sé de que se trataba. El caso era que yo debía salir a escena vestida de hombre. Se comprenderá que dadas mis pretenciosas aspiraciones yo me ví obligada a rehusar el papel, mas como no era una de chicos, me obligaron a salir a escena vistiendo un pantalón de talle y un chaquetín torero, que me desfiguraban y eran de muy mal gusto. Yo no pude conformarme y en escena, en el camerino, camino a mi casa, en la cama, en total, la noche entera me la pasé llorando de rabia. Sí para mi capricho mientras más bonita y mejor vestida pueda aparecer, más contenta y más entusiastamente trabajo. Yo no podría, en el caso de ser tiple, hacer esos papeles que exigen la desfiguración completa del físico y es que soy una mujer muy femenina que tengo la creencia —absurda si es posible—, de que la fealdad no debería llevar el nombre de mujer.³

En 1921 los hermanos Pereda participaron activamente en la celebración de las Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia. Primeramente Cristina interpretó danzas mexicanas estilizadas, en la recepción diplomática ofrecida a los invitados a las fiestas, que se llevó a cabo en el Salón de Embajadores del Palacio Nacional el 10 de septiembre.

En la *Gran noche mexicana* los hermanos Pereda formaron parte del Ballet del Centenario, Armando como director coreográfico,

³ “Cristina Peredo. Confidencias de artistas”, *El Universal Ilustrado*, núm. 199, 24 de febrero de 1921, pp. 17 y 18.

Cristina como primera bailarina, Ernestina y María como principales bailarinas.

Casi a fines de ese significativo año profesional, Wenceslao Blasco publicó una indiscreta entrevista a Cristina Pereda donde le preguntó:

- ¿Quiere usted decirme, Cristina cuál es la mayor aspiración de su vida?
- Mi mayor aspiración... mi mayor aspiración... pues verá usted: trabajar, trabajar siempre con éxito feliz; ganar dinero, mucho dinero.
- ¿Tan ambiciosa es usted?
- Bastante; pero es que esa ambición nace de mi deseo de alcanzar por mis propias fuerzas, con mi arte, un bienestar, una placidez de espíritu, un contento del alma, diré, sin necesidad de depender de nadie. Yo no ambiciono el dinero para malgastarlo en joyas, pues esto sería un crimen, en estos tiempos en que la miseria ha extendido su manto negro sobre la humanidad; yo no ambiciono el dinero para derrocharlo en ricas reuniones, ni para vivir con lujo, con fastuosidad, no, amigo mío, no. Mi constante prurito es vivir con decoro, pero con el producto de mi trabajo artístico únicamente, sin admitir favores de nadie... Esto es muy amargo, muy triste... pero ¡qué hemos de hacer! ...la vida es así... llevo mi cruz con mucha resignación, con mucha paciencia...⁴

A Blasco le “pareció ver dos lagrimitas asomar a los hermosos y rasgados ojos de Cristina”.

- ¿Acaso no es usted feliz, Cristina?
- No señor, no lo soy, y ...vea usted qué ironías tiene la vida; me la paso bailando todas las noches, con ganas o sin ellas.
- Dígame entonces ¿cuál fue su día más amargo?
- ¡He tenido tantos; Yo creo que el más amargo, el más horrible, el más negro, el día más cruel de mi vida, fue en Nueva York, hace cinco años, una noche en que después de veintitantas horas de estar en ayuno, mis dos hijos me pedían, me suplicaban un pedazo de pan... estaban hambrientos... en mi casa había entrado la miseria...
- ¿De modo, Cristina, ¿que usted es casada? ¿Sus hijos?
- No, señor, no soy casada...
- ¿Soltera?
- Tampoco.

⁴ BLASCO, Wenceslao, “Cristina Pereda. Indiscreciones de un periodista”, *Ex-célsior*, 20 de noviembre de 1921, 3a. Sec. p. 1.

- ¿Viuda?
— Tampoco
— ¿Qué diablos es usted, entonces?
— Pues, hombre, medite usted...
— ¿Divorciada?
— Divorciada, sí, señor.⁵

Cristina suplicó cambiar la conversación. Blasco la complació: ¿Tiene usted pensado algún proyecto interesante?

Sí. Pienso ir muy pronto a algunos Estados de la República; después iré a los Estados Unidos; y luego a España en donde daré a conocer mi arte de bailarina.⁶

Al año siguiente, 1922, Armando y Cristina continuaron gozando del gran prestigio que les brindó el Ballet del Centenario.

Así mismo tomaron parte en uno de los mayores éxitos de la temporada de pascua la *Revista Moderna* en el Teatro Principal:

Cristina Pereda resume la elegante plasticidad del arte de la danza. Su cuerpo es siempre armonioso, su cara es la confirmación de aquella sentencia que dice:

No hay espectáculo mejor para los ojos que una cara bonita de mujer". No se si esto es de origen árabe la cita; mas si no fuese, mejor confirmado está, ya que la cara de Cristina es mora, como la flexibilidad de su cuerpo y el tono bruno de su carne morena.⁷

Después Cristina Pereda se marchó a Madrid con la Compañía Velasco. De Maria y Campos lamentó entonces: "El ojo clínico de Eulogio Velasco la descubrió bailando en el Principal, la llevó a España, y la perdimos para siempre".⁸

En 1932 Cristina bailó en las principales compañías de Madrid.⁹ En 1933 se afirmó: "Cristina Pereda, danzarina que gusta mucho en España".¹⁰

⁵ BLASCO, Wenceslao, *op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ "Los teatros en la temporada de pascua", *Excélsior*, 15 de abril de 1922, 2a. sec. pp. 1 y 8.

⁸ DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *Teatro español... op.cit.*

⁹ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, *Descorriendo el telón. 40 años, de teatro en México*, Gráficas Ed. Rollén, Madrid, 1956, p. 305.

¹⁰ *Jueves de Excélsior*, núm. 571, 11 de junio de 1933.

Armando Pereda, admirable director coreográfico del Centenario

Armando Pereda fue un colaborador principal en la legendaria *Gran noche mexicana*, celebrada el 26 de septiembre de 1921 en el lago del Bosque de Chapultepec; cuyo proyecto, dirección general, escenografía y vestuario fueron del pintor Adolfo Best Maugard; música de los compositores Manuel Castro Padilla y Manuel M. Ponce; con un cuerpo de ballet de 50 integrantes y danzantes autóctonos de Yucatán. Acompañados por una banda de música compuesta de 350 profesores, pertenecientes a agrupaciones musicales del ejército dirigida por Melquiades Campos. Concurrieron también la Orquesta Típica del Centenario dirigida por Miguel Lerdo de Tejada y la Orquesta de Trovadores Yucatecos y la Regional Yucateca. Interpretaron las coreografías de Armando Pereda: *Tehuanas*, escena modernista sintética del Istmo de Tehuantepec; *Chinas poblanas y Charros*, escena de verbena pueblerina del Bajío y un *Bailable final*.

Según el propio Castro Padilla, gestor de este espectáculo popular ante el Comité Ejecutivo de las fiestas centenarias: “colaboraron verdaderos artistas de los fuegos de artificio, trajineras de Xochimilco, cancioneros, orquestas típicas, bandas militares...”¹¹

Esta gran noche se repitió el 2 de octubre en el Teatro Arheu. Una nota sin firma reseñó la función:

La belleza del espectáculo se impuso a la frialdad del público que concurrió anoche a la tanda de moda del Arheu, en la que hizo su presentación el “Ballet Mexicano”, del que son figuras salientes Armando y Cristina Pereda, y está integrado por sesenta bailarines y bailarinas, cuya precisión y euritmia en las evoluciones y en las actitudes acusa largo estudio y concienzuda dirección.

El bello decorado de Adolfo Best Maugard, autor principal de los “ballets” que musicó Castro Padilla, pintado para el cuadro de las tehuanas no fue estimado en todo su valer. Es un cuadro modernista que sintetiza la belleza de los rincones del cálido Istmo de Tehuantepec, y las combinaciones de luz le dan aspecto fantástico.

En el bailable a que nos referimos, Manuel Castro Padilla consiguió estilizar en forma hermosa, las tonadas “tehuanas”. El conjunto es pintoresco y Cristina Pereda arranca aplausos entusiastas.

¹¹ CASTRO PADILLA, Manuel, *Nuestra Ciudad*.

El entusiasmo estalla al final del número de las chinas y los charros. Es una fantasía arrancada de las verbenas populares del Bajío. No falta la mujer de ojos negros, tez de piñón y labios de fresa, a quien corteja un galán, pretendiendo arrancarle el amor del “prometido”, sin que lo consiga a pesar de las amenazas y de los intentos de riña con el rival. Es delumbante y policromo, el contraste que producen los trajes de charro junto a los lentejuelados “castores” de las cuarenta bailarinas. Y al final, el “jarabe” arranca gritos de júbilo y ovaciones estruendosas...

El espectáculo se presentó en Xochimilco, en la Fiesta de Xochiquetzal y otras versiones se escenificaron en la temporada de Ballet Mexicano, en el Teatro Arbeu y las temporadas populares en los teatros Granat, María Guerrero y Alcázar.

Armando también trabajó junto a Cristina en la *Revista Moderna*, fantasía en dos actos de Mario Victoria, con música de Lauro B. Uranga. Un *vaudeville* cuyo primer cuadro La “Fiesta española” contrastaba con el “*Fox-trot*” que le seguía. Tras el intervalo, una “Juguetería moderna”, después una “Conferencia del desarme universal”. El segundo acto se iniciaba con un “Cuadro argentino”, “La eterna canción” y la “Noche veneciana”. Armando es elogiado por la prensa de la época: “Los bailables están admirablemente bien ensayados y todo corresponde a un conjunto armonioso y justo”.¹²

Enriqueta Pereda, Ulises mexicana de la danza

Enriqueta Pereda apareció desde 1915 en el Teatro Principal. Fue pareja de Daniel Ávila quién había sido compañero de Josefina Gómez (1913). Enriqueta realizó con él, las temporadas en los teatros Alcázar y Granat con nuevos bailes, decoraciones y vestuario, durante los meses de junio y julio de 1918.

Para entonces se le reconoció como una de las pocas bailarinas que existían laborando en la ciudad. “Florian” en *El Universal Ilustrado* apuntó: “...de las muchas bailarinas que han pasado por los escenarios de nuestra diminuta Babilonia, apenas restan Enriqueta Pereda, Carmén Galé y María Luz Ballesteros...” Y ante la desaparición de los foros de muchas que las antecedieron, se preguntaba: “Y, quizás, ese mismo destino espera a nuestras actuales

¹² “La temporada de pascua en los teatros. Teatro Principal”, *Excélsior*, 16 de abril de 1922, 1a. sec. p. 4.

sacerdotisas de la danza, pudiéndonos privar de presenciar la sorprendente agilidad y los estéticos escorzos con que nos subyuga en sus bailes cosmopolitas Enriqueta Pereda...” Al parecer el temor de “Florian” se cumplió y Enriqueta marchó al extranjero.

En 1922 Enriqueta Pereda junto con Sacha Goudine, recién llegados a la capital, debutaron en la *Revista Moderna* del Teatro Principal.

Pero, ¿quiénes eran estas estrellas anunciadas como “la pareja de los bailes fantásticos”. El cronista de *Excélsior* lo explica a sus lectores: “Enriqueta Pereda es nuestra compatriota y de sus danzas su puede afirmar que no hay quien la supere por ahora en la agilidad máxima de sus pies ligeros, en la donosa armonía de su línea al danzar, en la precisión de sus movimientos y en el arte que imprime a todos ellos. “Sacha Goudine es un bailarín ruso de inmensas facultades y arte exquisito, creador de danzas y ballets, cuya actuación en Madrid causó alboroto”.¹³

Días después apareció la siguiente reseña:

El debut de Sacha Goudine y Enriqueta Pereda, en el Teatro Principal, añade un cuadro más de rica fantasía y arte a la triunfadora *Revista Moderna*, de Victoria y Uranga.

Pasa en ella, cuanto hemos visto pasar, durante el primer acto, y al empezar el segundo nos damos cuenta de que se inicia la triunfal innovación de un ballet, que lleva el nombre de *La tragedia del opio* a cargo de los debutantes y de las segundas tiples de la compañía de revistas.

Una espléndida decoración de exquisito gusto enmarca la escena donde hemos de ver las danzas que guardan sorpresas y deleites a nuestros ojos.

El ballet es en dos cuadros, y es en el segundo, frente a una gran cortina que en el fondo ostenta la armoniosa curvatura de dos auríferos dragones, y que cierran sobriamente laterales de un único color y sobria línea, donde hemos de admirar el simbólico baile que emociona y sorprende.

Tras una novedosa evolución de mistificadas y graciosas japonesas, aparece en los peldaños de la escalinata, con su carne morena vestida de seda color argento, cuya tela quiebra sus brillos metálicos en la luz que recorta su silueta, la agilísima bailarina solicitando el narcótico traidor que sugiere ensueños, alucina y mata.

¹³ “Sacha Goudine y Enriqueta Pereda, Notas Teatrales”, *Excélsior*, 13 de mayo de 1922, 2a. sec. p. 8.

El frágil turíbulo de las fantasías apenas puestos en sus labios, la adormece y conturba, y como a una evocación sin palabras, como a un conjuro sin ritos, aparece corporizada en la figura de un torvo nipón el alma perversa de las adormideras verdes.

Desde ese instante el vértigo infernal de una danza cruel, que maltrata las carnes brunas de la mujer dormida, rígida en los brazos torturadores del veneno que la estruja, traza en el fondo de ónix y oro, las más extravagantes actitudes, los más dislocantes movimientos, las más inverosímiles posiciones que el equilibrio puede respetar.

Y hay en esa danza, a pesar de la violenta tortura y de la ágil acrobacia que enlaza y desune aquellos cuerpos en su lucha de ensueño y pecado, una rara voluptuosidad, un goce tentador y perverso, que bien hubiera escrito y ensalzado en sus páginas el anómalo Marqués de Sade.

En un acorde de la partitura, el cuerpo de la fumadora rueda por la alfombra su contorno rígido al impulso de los brazos del fantasma, que antes de desvanecerse y huir, lo recoge y deposita en las sedas de los cojines donde el sueño empezó.

Otra vez las púberes niponas vienen a la sala del opio, entrelazadas, juntas, apretujadas unas con otras, como un ramo de crisantemos, y al ritmo de sus danzas y efluvio de su juventud, poco a poco despiertan los ojos de la mujer de ébano y plata que el opio adormeció. Se levanta y camina arrogante y esbelta, y en el centro del círculo que forman las musmés el humo sutil que aún exhala el canuto de bambú, va marchitando, agostando una a una las frentes juveniles que circundan y exaltan la armoniosa silueta de la danzarina.

Tal es el ballet que crearon Sacha Goudine y Enriqueta Pereda, y que verá, sin duda, todo México, cuando sepa la original belleza de esta danza exótica y atrabiliaria, cuyo símbolo llega fácilmente a la comprensión del auditorio.

La ovación premió a los debutantes y cuatro veces se levantó el telón para aplaudirlos; y aunque el público insistía en el aplauso hubo que desoírlo para proseguir la enésima representación de la revista que acrecentó su triunfo con el éxito enorme de su nuevo cuadro *La tragedia del opio*.¹⁴

Otra opinión fue la de “Júbilo”, en sus comentarios de *Por esos teatros*:

Una decoración con motivos chinos, una evolución sencilla y original y una precisión cronométrica de los movimientos. He aquí en resumen, lo que, en mi concepto, hubo de bueno en la presentación de Enriqueta Pereda y Sacha Goudine.

¹⁴ “El debut de Sacha Goudine y Enriqueta Pereda. Notas Teatrales”, *Excelsior*, 14 de mayo de 1922, 1a. sec. p. 6.

Imposible es, en lo absoluto imposible —aunque chillen y sonrían con aire de superioridad los señores críticos—, saber si detrás de ese aspecto de acróbatas coreográficos, bajo el cual se presentaron el ruso y la mexicana, existen en verdad dos bailarines que signifiquen una realidad seria y trascendente.

Conste que no prejuizo. Espero, nada más.

Confieso, y me es grato hacerlo que Enriqueta y Sacha son precisos en sus movimientos; agrego, además, que sus ‘poses’ y sus acrobatismos producen buen efecto, pero esto no significa en manera alguna que la pantomima de la índole de la presente sea un arte de importancia. Es una nadería efectista, como una luz de Bengala que hace abrir, hasta descoyuntarse las mandíbulas a los babosos.

Sacha se reveló como un buen director de bailables en la sencilla y original evolución del final.

Ojalá que la pareja de bailarines, sea la que espero y deseo, porque, además de mi particular interés por el ballet, la empresa del Teatro Principal demostrará que tiene empeño en dar cabida satisfacción al público de Mexico.¹⁵

Juan de la Serna los entrevistó dejando un interesante testimonio de los artistas:

Juan de la Serna, afirmó asimismo “que en el Teatro Principal se efectuó una metamorfosis extraordinaria, desde que los actuales empresarios introdujeron en él reformas de trascendencia” y que “es un espectáculo atrayente por extremo el de la compañía que actúa en el coliseo mencionado”. De la Serna consideró que “el bailarín ruso Sacha Goudine ha venido a darnos una emoción nueva con su arte singular”. Al presenciar el ballet de *El opio* lo describió también minuciosamente:

Es un cuadro alucinante. Yo veía desde mi butaca el escenario transformado adecuadamente. Los dragones dorados cubrían el lienzo del fondo. Una luz propicia colorea el diván, donde la mujer, que va a buscar el paraíso artificial preferido por los hijos de la República, Celeste tiende su cuerpo vestido con sedas lucientes. Música extraña suena y nos da la sensación de venir de sitios muy remotos. El servidor le ha ofrecido la larga pipa: fúmlala brevemente y luego se tiende para gozar mejor del sueño poblado de visiones agradables o terribles. Al compás de la orquesta entran bailarinas de amplias túnicas chinas; trazan las figuras de una danza exótica, y se elejan.

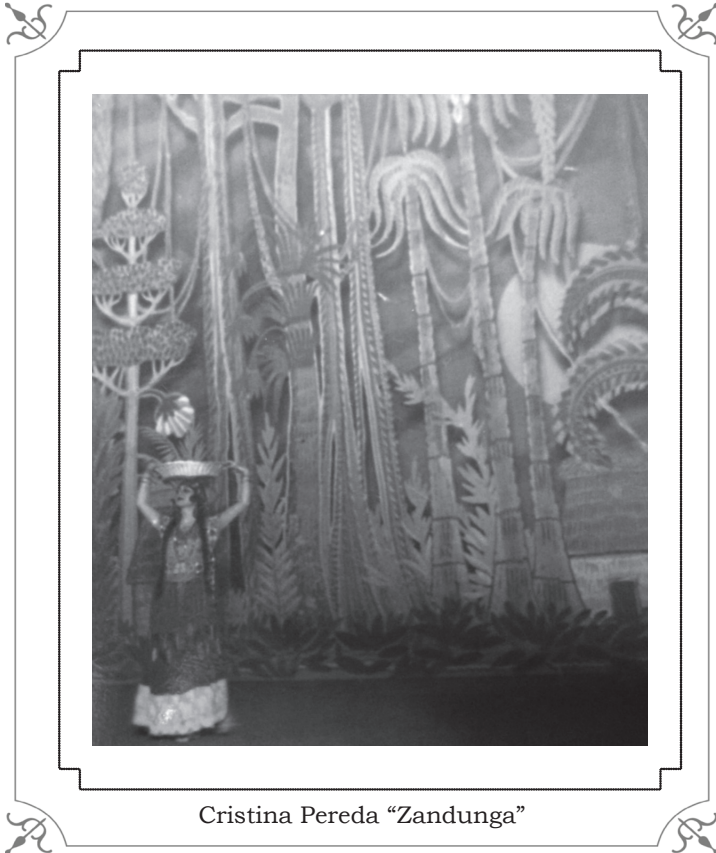
¹⁵ “Júbilo”, “¡No la raspen, compadres! Enriqueta Pereda y Sacha Goudine. Por esos teatros” *El Universal Ilustrado*, núm. 263, 18 de mayo de de 1922, p. 48.

Entonces la bailarina se levanta. Y va hacia el hombre que por la puerta del fondo entró cautelosamente.

Enriqueta y Sacha se impusieron rápidamente en el medio artístico nacional. Además de *El opio*, presentaron *Czarda rusa* y *El primer choque*.

Enriqueta en 1939 fue conocida como la “Ulises mexicana de la danza”.¹⁶

Dejo hasta aquí, el relato de algunos de los momentos, para mí, extraordinarios, de las vidas de estos protagonistas tan poco conocidos y recordados en la historia del ballet de México: los hermanos Pereda.



Cristina Pereda “Zandunga”

¹⁶ DE MARIA Y CAMPOS, Armando, “Los espectáculos frívolos del día. Teatros”, *Hoy*, núm. 129, de agosto de 1939, p. 63.



Ballet del Centenario

LAS DANZARINAS MEXICANAS POR EL MUNDO:
LAS HERMANAS PÉREZ, MARCUÉ, EVA BELTRI

Las hermanas Pérez Caro, trébol de gracia y alegría

POR EL SOLO HECHO de haber montado el *Jarabe tapatío* a la célebre Anna Pavlova. La más conocida de las hermanas Pérez Caro, fue sin duda alguna Eva.¹ Ella dirigió los bailes de la *Fantasia mexicana* en la cual Pavlova estilizó el jarabe bailando los difícilísimos pasos en las puntas de los pies.

Eva junto a Celia y Alicia, pertenecieron al grupo de alumnas formadas en las academias de bailes clásicos a principios del siglo XX en México. Jóvenes artistas que fueron comparadas por “su belleza y el ritmo armónico de sus movimientos”, con las danzarinas educadas en las ciudades europeas y estadounidenses.²

Suponemos que las tres estudiaron con las hermanas Costa, maestras italianas radicadas en México desde 1905.

Frecuentemente la prensa daba razón de sus actividades artísticas: “Eva Pérez, cubre el programa bailando con toda perfección nuestras danzas nacionales, especialmente *El jarabe tapatío*, en los bailes flamencos, muy bien y manejando con agilidad esos palitroques que en España llaman castañuelas”.³ “Las hermanas Pérez

¹ Roberto “El Diablo”. “Después de medio siglo. Crónicas teatrales”. *Revista de Revistas*, núm. 465, domingo 30 de marzo de 1919, p. 20.

² “Los bailes clásicos en México”. *Excélsior*, 2 de marzo de 1924.

³ *Idem*.

que se han hecho populares por su belleza, y por la gracia de sus bailes”.⁴

En 1925 las tres hermanas emprendieron giras para difundir los bailables típicos mexicanos.⁵ Decidieron “irse lejos, muy lejos, atravesar los mares, encontrarse en otros ambientes... ¿Con qué fin? El del triunfo”. La gira se inició en Centroamérica.

A raíz del convivio ofrecido por las artistas a los directores de los diarios guatemaltecos, *Excélsior* publicó un texto de Alfonso Cravioto, a la sazón ministro de México en Centroamérica. Cravioto las llamó “Trébol de gracia y alegría”:

Lindas muchachas nuestras, que cruzan por el procenio con desnudeces de estrellas y de flores, tejiendo y destejiendo la trama sutil de sus danzas folklóricas y de sus bailes internacionales y que pasan como la Efigenia de Meleagro: todas ligeras sin pesar sobre la tierra, haciendo obra de patria, sin pensarlo, realizando obra de raza y de concordia sin quererlo, y exaltando y ennobleciendo la gloria irradiante de la Mujer...

Las hermanas Pérez son tres inextinguibles creadoras de amor.⁶

Después viajaron a El Salvador, Costa Rica, Perú y Chile.

Los éxitos se empañaron cuando Celia falleció⁷ el 6 de diciembre de 1926 en Tocornal, tierra chilena. Celia nació en Guadalajara, fue la menor y se destacó como una bailarina clásica de excepcionales facultades. De ella los cronistas recordaban: “Celia Pérez era una danzarina de mérito y una muchacha que disfrutaba de grandes y muy merecidas simpatías”.⁸ “De carácter alegre y bondadoso, era estimadísima por todos y ovacionada por los públicos más exigentes. Su modestia la hacía verdaderamente encantadora”.⁹

⁴ “Notas teatrales”, *El Universal Ilustrado*, núm. 191, 30 de diciembre de 1920, p. 19.

⁵ “La función pro olimpiada del Iris”, *Excélsior*, 9 de marzo de 1924.

⁶ “Las artistas mexicanas en el extranjero, Las hermanas Pérez y Lupe Rivas Cacho en Centro y Sudamérica”, *Excélsior*, 13 de septiembre de 1925, p. 7.

⁷ TORO, Oliverio, “La última danza sobre la tierra”, *Revista de Revistas*, Año XX, núm. 1071, 9 de noviembre de 1930, pp. 26 y 27.

⁸ “La muerte de Celia Pérez”, *Revista de Revistas*, núm. 866, 12 de diciembre de 1926, p. 5.

⁹ “La jettatura del Teatro Principal”, *Todo*, 10 de junio de 1937.

Eva y Alicia estuvieron a punto de volver a México, pero, no obstante el dolor producido por la tragedia, pensaron que “contra el Destino no hay nada... y que era preciso, no interrumpir la gira”.

Continuaron hacia Argentina y Brasil. La temporada en Buenos Aires duró seis meses y fue muy productiva. A la par que la prensa las favoreció con una merecida publicidad, alcanzaron una muy alagadora recompensa monetaria. A pesar de “haber caído de pie” al decir de los enterados bonaerenses surgió la oportunidad de marcharse a la “Babel de Acero”. “Todo se lo debemos a Mr. Carby, representante del Proctor’s de la Quinta Avenida. Fue él quien nos ofreció la primera oportunidad de trabajar en Nueva York y quien no escatimó energía alguna para que el espectáculo mexicano que presentábamos, durase en cartel por mucho tiempo”.¹⁰

The Perezcaro Sisters fueron anunciadas con profusión de luces en los pórticos de las principales salas de espectáculos neoyorquinos. Actuaron en el Roxy y en los circuitos Loew y Keith. En 1928 presentaron *Mosaico mexicano*¹¹ en el Regent Theatre:

Así hemos visto triunfar ruidosamente en Broadway a la simpatiquísima *troupe* que encabezan las hermanas Pérez Caro, dos andariegas del Ideal, empresarias del sentimiento y del arte, que han paseado las vibraciones de la inmensa alma mexicana por todo el continente, que descubriera Colón y se apropiara Vespuccio.

Después de una gira fecunda que las llevó hasta las riberas del Mar del Plata, estas dos genuinas exponentes de la raza de Netzahualcóyotl llegaron a Nueva York para conquistarla en buena lid sentimental. Abrieron como una ala multicolor y enorme un gran sarape de Saltillo, y bajo su égida, desgranando las melodías más caras del corazón del pueblo mexicano, han danzado y cantado con toda la magnificencia de ambiente y de color que le es peculiar a ese gran pueblo que hasta para ir a la muerte va cantando como si fuera a una fiesta nupcial. El México de *Las mañanitas y del Jara-be*, el alma jacarandera de un pueblo que ha nacido entre flores y bajo un cielo eternamente azul, el romanticismo de la *Estrellita*, que hiciera célebre en Norteamérica la voz de esa enorme artista, también mexicana Carmen García Cornejo, la quintaesenciada belleza de la indumentaria tehuana, el panfilismo de la *china* —último retoño y abreviatura quizás de la *chinaca* nacionalista—, las intencionadas melodías de cantares del Bajío, y, en fin,

¹⁰ DE NERVAL, Gerardo y BARRIOS, Julio E. “Alicia Pérez regresa del país del jazz. Siluetas de la farándula”, *El Universal Ilustrado*, año XIII, núm. 632, 20 de junio de 1929, p. 14.

¹¹ “Actualidad artística”, *Revista de Revistas*, Año XVIII, núm. 949, 8 de julio de 1928, p. 36.

toda la gracia y belleza de la mujer mexicana, han triunfado con la apoteosis del aplauso que la Gran Vía Blanca ha puesto a los pies de las hermanas Pérez Caro.

Nunca hasta ahora se había presentado en Nueva York un cuadro mexicano más completo y representativo, y por eso tampoco ninguno de los anteriores cosechó un triunfo semejante al de éste.¹²

Artículos similares comenzaron a enriquecer el álbum de recortes de las hermanas Pérez Caro: Retratos, gacetillas, *magazines* y diarios editados en diferentes poblaciones del norte de los Estados Unidos. Como dato curiosísimo, la catalogación del *Evening Graphic* para el espectáculo fue del 90%, el más alto porcentaje que suele darse a los artistas de nota que actúan en esos lares.

La “monísima” Alicia, “guerita-oxigenada” y casi incomparable “chica” de *variété* junto con su inseparable compañera de teatro regresaron después de cerca de cinco años a México, para mostrar el espectáculo que tantas satisfacciones les dió al conquistar éxitos en países extraños. Una corta temporada fue programada en el Teatro Imperial.

En julio de 1929 Eva y Alicia, hicieron su formal presentación ante el público metropolitano en el Teatro Lírico, “a donde va un público no muy bien preparado para ver *variété*”. La sorpresa fue la actuación de Vita Iñigo, hija de Alicia. La “Eva en miniatura” de ocho años, precoz canzonetista y una verdadera promesa del teatro. El cuadro de variedad se completaba con Pepe Pastor, “el elegante bailarín de grandes cualidades”.

El trabajo gusta y, lo que es más, deja una honda impresión. La mayoría de los números son novedosos, de una gran efectividad teatral... Viendo en la escena a The Perezcaro Sisters la “rumba” estilizada; nuestros bailes populares; la música estridente del charleston y del *Black Boton*; las juzgamos intachables. No solamente mostraron a este público un espectáculo netamente nacional. No. Como completas artistas juzgaron necesario traer hasta esta capital algo del arte de otras naciones que, francamente hablando, no conocíamos aún...

Un enorme sarape de Saltillo colocado en el escenario del Lírico, es el decorado del acto a cargo de The Perezcaro Sisters. En él se miran tres nombres grabados: Alicia, Eva, Celia... Salen a escena... Las dos artistas, junto con Pepín Pastor, demuestran a las claras, que los números que ejecutan

¹² SEPÚLVEDA, Luis C. “Instantáneas neoyorquinas”, *El Universal Ilustrado*, núm. 573, 3 de mayo de 1928, pp. 46 y 60.

tienen una fuerza propia suficiente para imponerse lo mismo en México; lo mismo en Buenos Aires, así como también en Nueva York... Bailes mexicanos; danzones y rumbas; aspectos del arte coreográfico de los norteamericanos, todo esto presenta al público de México, el *Cuadro* que tuviera sucesiones de éxitos en “Yanquilandia”.

Vita Iñigo —diminuta nena que aún no mide un metro—, sabe impresionar hondamente cuando, perfectamente en inglés, deja oír aquel humano *Sonny Boy* de Al Johnson que, en idioma distinto al nuestro, sabe tocar en el corazón... También la voccecita que posee el secreto de revolotear en la amplitud de la sala de espectáculos, sabe cantarnos tristes quejas pamperas; maliciosas y alegres canciones vernáculas.¹³

Es posible, que el mismo espectáculo, fuese puesto otra vez en Nueva York y en América Latina, cumpliendo así el vaticinio del cronista que terminó su crónica diciendo: “Alicia, Eva, Vita y Pepe Pastor de seguro, así como hoy, seguirán esforzándose para llegar hasta el pináculo de sus aspiraciones, que no es más que el resultado de la constancia, el estudio, la voluntad”.¹⁴

En 1930 la pareja Pérez Caro alternó con la Ópera Privé de París en el Teatro Esperanza Iris interpretando la *Fantasia mexicana*.

Pasaron tres años y de pronto algo sucedió, provocando que en las crónicas nacionales —como la de Carlos del Río— se comentara:

Eva Pérez. El sitio de esta mujer, que tuvo todo lo necesario para hacerse célebre, estaba en las ferias del Bajío, entre las cantadoras por las que hablaba la voz sonora de la República. Si Eva Pérez hubiera permanecido ahí, afinando su perfil y sus movimientos, hoy iríamos a verla con el mismo estremecimiento con el que acudimos a un acto extraordinario. Aún en el teatro mismo, en una escena ínfima, la he visto transformarse, volverse más ágil, no alada como las bailarinas de clásico, pero sí con una fuerza vital que le desbordaba, al bailar el jarabe. Perdida en ocupaciones sin importancia. Eva Pérez no ha hecho nada sino ver cómo un día y otro la van disminuyendo, no dejándole ni el recuerdo. Sus hermanas, Alicia y Celia le servían de fondo, de complemento decorativo”.¹⁵

En 1933, Eva anunció que marcharía a España para poner la muestra en jarabes y danzas mexicanas, “interpretándolas con

¹³ J.E.B., “Eva y Alicia Pérezcaro en México. Siluetas de nuestra farándula”, *El Universal Ilustrado*, núm. 641, 22 de agosto de 1929, pp. 33.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ DEL RÍO, Carlos, “De las bailarinas y el baile mexicanos”, *Revista de Revistas*, Año XXII, núm. 1147, 8 de mayo de 1932.

propiedad y estilo”.¹⁶ Un año después junto a Alicia, montaron un *show* con un grupo de sus alumnas para salir de gira artística por los principales Estados de la República.¹⁷ En 1936, Eva realizó una triunfal gira por la isla de Cuba. Después la prensa mexicana cubrió de silencio las famosas carreras de las consagradas hermanas Pérezcaro.

Las fabulosas hermanas Marcué

Celia Montalbán (1900-1957) fue la mayor de los hermanos Marcué: seis mujeres y dos varones Gonzalo y Ramiro fueron, uno ingeniero agrónomo, el otro comerciante. La famosa tiple, hija de Enrique Montalbán, propició en 1919 que Elena, Issa, Gloria, Tessy y Marina Guerrero iniciaran sus clases de ballet con las maestras italianas Amelia y Adela Costa; al mismo tiempo tomaron clases de piano en la Escuela Normal Presbiteriana Anglo-Americana de San Ángel. Todas se dedicaron a la danza y al teatro. Celia, al igual que el presidente de la República, ganaba cien pesos diarios —tres mil pesos mensuales—, para la época era mucho, así pudo comprar la casa de la Colonia del Valle donde todos se criaron.

Las Costa formaron una generación de artistas de la danza. Fueron también profesoras de las hermanas Pérez Caro, Eva Beltri, Montellano, de Gloria y Nellie Campobello, bailarinas posteriormente famosas. Al principio Amelia y Adela les dieron sus primeras clases. Después Adela o su hija las impartían cada ocho días, los sábados. Eran de ballet clásico. Al integrarse otras alumnas a la clase fueron dos veces por semana: los miércoles y los sábados. Las Marcué se ejercitaban con tenis como si fueran zapatillas de puntas.

Al pasar los años, las Marcué continuaron perfeccionándose con la maestra polaca *Mme.* Potapovich de Mol, hasta el día cuando Celia, en la cumbre de su carrera, les dijo: “A bailar en el teatro”. Como su padre, José Guerrero, consideraba eso como muy mal visto, su mamá les dijo: “Pues no les pongo su apellido, les pongo el mío. Marcué”.

¹⁶ “Lectores y lentejuelas”, *Jueves de Excélsior*, n. 558, 2 de marzo de 1933.

¹⁷ *Jueves de Excélsior*, núm. 652, 27 de diciembre de 1934.

En el año de 1929. Celia les hizo pruebas. Constató que si bailaban. Las incluyó en sus giras. A Europa la acompañaron Issa, Tessy y Marina. En París aprovecharon para estudiar con Fernando Gripp y Nicolás Sergueef. Celia pagaba las clases.

Después volvieron a México. Cuando le salió un magnífico contrato a Celia para la Universal Pictures se fueron a Los Ángeles, California. El contrato fue por cinco años con un sueldo fabuloso. En Los Ángeles estudiaron con el italiano Cherpino Robinson y Albertina Rasch. Además de ballet clásico, se ejercitaron en baile acrobático, especialidad que llegaron a dominar.

En ese tiempo se mezclaba el clásico con el acrobático. Las Marcué bailaban, daban la maroma hacia atrás o hacia los lados y caían en puntas. Después volvieron a México cuando el teatro “estaba muy mal y los teatros eran poquitos”. El Iris, el Lírico, el Arbeu, el Fábregas y el Politeama.¹⁸

Una semblanza de la célebre Celia Montalbán, creadora de la primera interpretación del cuplé *Mi querido Capitán*, cubriría todo el espacio de este artículo. Por ello, sólo registramos algunos datos sobre las hermanas.

Issa (Isabelita) Marcué nacida en 1910 se inició con gran éxito en el “divino arte del ritmo”. En 1923 en el camerino del Lírico, la pequeña danzarina charló con los periodistas Ortega y Arqueles Vela acompañada como siempre de Celia. Las preguntas casi se quedaban sin contestar, apenas podía enhebrar unas frases dispersas.

En su crónica Vela comentó:

Cuando Chabela aparece en el escenario, deja de ser Chabela... No es ni siquiera ella misma. Es una gama de mujeres. Es una sinfonía de mujeres. Para comprenderla hay que hacer girar ese reflector inconsútil y variado y verla a través de sus refracciones múltiples y sutiles.

Su baile dispersa un ritmo prolongado que vibra y sigue vibrando aún después de su mutis. El ritmo de su baile se puede ver hasta con los ojos cerrados.

En su arte deja de ser la chiquilla de doce años y su voluntad es férrea como la de una chiquilla. Un baile tuvo que ensayarlo y bailando lo modificó

¹⁸ Tessy Marcué entrevistada por Felipe Segura, *Charlas de Danza*, 12 de noviembre de 1985.

doce veces hasta arrancar al público un prolongado aplauso. El prolongado aplauso que recoge siempre con una actitud inconfundible de chiquilla que no sabe recoger el aplauso. Hace mutis, arrastrando tras de sí el resto del aplauso...

Cuando la veo bailar, me da la sensación de que no ha debutado nunca. De que está debutando siempre. Porque siempre tiene una renovada forma de aparecer en escena".¹⁹

Ortega, a su vez, en el prospecto llamado *Prólogo al libro de Issa*, dio a conocer los pensamientos de la joven artista:

—Un obscuro frenesí me invade —afirma Issa— al interpretar una danza, y la corriente musical es incontenible dentro de mí misma, y arrastra mi fantasía. Me transfiguro, dejo de ser la chiquilla, para convertirme en la reveladora de un secreto, que nos hemos ido transmitiendo, una a la otra, fielmente; y como si alguien, superior a mí inspirase cada uno de mis movimientos y de mis actitudes.

No sé distinguir todavía uno de otro los rostros que se adelantan para seguir mis evoluciones, creo que ninguna sabe hacerlo. Para mí no existen, sólo son una multitud a la que es preciso seducir, y no ignoro el gesto con que se le domina.

En el instante mismo en que el prelude se levanta de la selva de los instrumentos, penetro a una vida distinta a la que ellos son incapaces de llegar...

¿Qué dice este vals a mi espíritu? Siento, en lo más profundo, que soy una ninfa que danza en un bosque, y veo allá, al fondo, un castillo iluminado. Las notas quieren la eternidad del baile, que nada pueda interrumpirlo, pero es poderosa la fatalidad del tiempo.

Yo hubiera seguido, sin cansancio, para siempre. Pero una frase cerrada hace definitivo el silencio, y al terminar, mi última visión es que los músicos están inclinados sobre sus instrumentos, y que algo ordena mi desaparición...

Así como me veis de niña, todo lo he sufrido, angustias y tristezas, triunfos y alegrías. No en vano presenté a las indias que a la puerta de los jacales ven morir el crepúsculo, cuando antes danzaban junto a los árboles. El destino quiere que yo anime y purifique el dolor de ellas, para que los ceñidores no guarden vientres estériles o violados. Algún día hablarán, por mí, esas bocas hoy cerradas, y entonces sabreis que su voz es dulce como el trino de un jilguero. Recordad únicamente los amaneceres de nuestras selvas...

¹⁹ VELA, Arqueles, "Isabelita Marcué. Siluetas de artistas", *El Universal Ilustrado*, Año VII, núm. 329, 30 de agosto de 1923, p. 24.

Nada se pierde en mí. Transformaré el dolor nativo, por invisibles transmutaciones, en una dádiva perfecta de belleza. En mi frente está visible el signo de la esperanza. Porque todo lo hago crecer para revelarlo como ninguna otra criatura en el delirio del baile. Soy la generadora de imágenes como nunca nadie ha visto otras. Concentraré en mi pobre espíritu el dolor y las virtudes de toda mi gente.

¿Pero acaso el cuenco de una mano no contiene toda la amargura del mar?

Issa susurró con voz grave una evocación... Contó:

—Una noche, mientras junto a aquella artista seguía atenta mis evoluciones, ignoraba que mis pies sangraban y que estuve a punto de caer varias veces. No sé que gran orgullo me sostuvo por sobre mis dolores, ignoro qué fuerzas desconocidas hicieron que continuase cuando creí carecer de ánimo para bailar, al iniciarse los preludios.

Fue una prueba de mí misma, que permitió conociera el valor de mi espíritu. Ninguna otra hubiese hecho lo que yo hice: no declararse vencida.²⁰

Issa recibió su primer beneficio en 1925.²¹ Había ya realizado una gira por el norte. Participó también junto a Celia, Lupe Vélez y Concha de Lara en una temporada del Lírico de la cual se dijo:

... henos aquí hoy día con un espectáculo en que nuestros fecundos autores han querido reunirlo todo: la picardía tradicional de los franceses, el exhibicionismo de los *follies* neoyorquinos y lo típico de nuestro país. Es algo que se desprende por completo de lo que se había hecho en materia teatral, es la antítesis del nacionalismo, y cómo se ha repetido, el descoco puesto en escena, ya que el arte brilla en él por su ausencia".²²

A finales de 1925 había circulado profusamente el contenido del *Prólogo al Libro de Issa*. El cronista "Ruffo" lo comentó concluyendo:

Issa no es más que una bailarina linda. Tiene quince años, cuando más un cuerpecito lindo como toda ella, una sonrisa ingenua y una palabra habitual: Caballerito. Sus deseos se traducen en bailar cada día con más "lindura" y en llegar a hablar inglés.²³

Issa continuó su carrera y poco a poco se fue reconociendo su valor:

²⁰ ORTEGA, "El libro de Issa", *Excélsior*, 17 de agosto de 1924, Cuarta sec. p. 2.

²¹ BRETAL, Máximo, "Una noche de beneficio", *El Universal Ilustrado*, Año VIII, Núm. 425, 2 de julio de 1925, pp. 48 y 78. Issa Marcué.

²² "La risa de las *girls* de Xochimilco", *Revista de Revistas*, año XVI, núm. 791, 5 de julio de 1925, p. 10.

²³ "Ruffo", "Las estrellas del futuro. Issa Marcué, Juanita Barceló..." *Revista de Revistas*, núm. 812, 29 de noviembre de 1925, p. 17.

Nadie como ella para dar una sensación de arte íntegro, de arte verdadero, porque practica la danza con religiosidad y con cariño.

Issa Marcué es la bailarina esclava.

Esclava de sus estudios, de su vocación, ha consagrado a la danza toda su voluntad, torturándose en los ejercicios de los pasos y de los movimientos, hasta lograr la flexibilidad dócil de los músculos, de los brazos y de las piernas...

Siempre estudiosa, porque la bailarina precisa perseverar, no abandonarse, cultivar el movimiento, la línea, no perder la ejecución. Estudiar todos los días, todas las horas, todos los minutos.

Y por su constancia en los entrenamientos dolorosos, en los ejercicios de adiestrarse venciendo todas las dificultades de la naturaleza, Issa Marcué pone en sus danzas una emoción de arte en que están resumidas su interpretación espiritual de los motivos danzantes y los conocimientos de sus muchos estudios.

En la “Bacanal de *Sansón y Dalila*, en el *Vals* de Kreisler, en la *Danza de Anitra*, en el “Pizzicato” de *Silvia*, en el *Minueto* de Paderewsky, en la *Danza mora* de Brahms, en la *Rapsodia*, en la *Gavota Pavlova*, en la *Danza guerrera mexicana*, el temperamento refinado de la bailarina vibra con musicalidades sugerentes.²⁴

En 1927 Issa fue una de las principales atracciones de la Compañía de Eulogio Velasco.²⁵

Los escritores de México saludaron a Issa Marcué con elevados encomios: “Transparente alba, que a veces olvida que lo es y toma aspectos nocturnos”. Tina Modoti la retrató y la elogiaron considerando que podría ser la “danzarina del Anáhuac” se observó:

Issa Marcué tal vez llegue a ser la intérprete de una forma artística que por la calidad de los elementos reunidos y la pureza de su ordenación, merezca ser considerada como punto de partida de una danza característica y universalmente mexicana, antifolklórica y anticlásica, moderna.

...Issa Marcué se redujo, como otras bien intencionadas artistas, a actuar en el medio teatral menos favorable; no obstante, impuso ahí la *Rapsodia mexicana* en la que descubrimos una intención, compuesta ágilmente y de movimiento ordenado y grato.²⁶

²⁴ RIGEL, Arturo, “Issa Marcué y el baile clásico”, *Revista de revistas*, núm. 831, 11 de abril de 1926, p. 20.

²⁵ “Issa Marcué y Celia Montalbán dicen...”, *Revista de Revistas*, Año XVII, núm. 885, 24 de abril de 1927.

²⁶ “Issa Marcué, Las nuevas bailarinas de México”, *El Universal Ilustrado*, núm. 597, 18 de octubre de 1928, pp. 23 y 61.

Desde Argentina llegaron a nuestras revistas, fotos y ecos sobre los éxitos de Issa durante su gira de 1928:

Issa pone ahora la nota de su alegría en la ciudad cosmopolita del Plata, que comprende mejor que nosotros el estruendo de sus *charlestons* y su artificioso temperamento anglosajón.

Quien no conozca, en efecto, su cálida contextura, diría que Issa, por su blancura y por su calidad mexicana, es un jirón desprendido de la cúpide del Ixtaccíhuatl, que ha ido a hacer alarde de agilidades ante el público bonaerense.²⁷

Después recorrió otras capitales sudamericanas: Río, Montevideo, La Habana. También Nueva York, Moscú y Milán. En 1929 triunfó en París. “Miss Issa, *mademoiselle* Issa, *signorina* Issa, señorita Issa, *barina* Issa— todo en el cartel de su presentación en Embajadores, el teatro-cabaret.²⁸ Fue entonces cuando se dio a conocer su matrimonio con un millonario norteamericano, “uno de los más influyentes capitalistas de la Meca del automóvil: Detroit”.²⁹ Meses después la propia Issa lo desmintió.³⁰

Pero indudablemente, Issa cosechó muchos éxitos en los Music Halls de las capitales europeas:

Mlle. Issa Marcué ha acaparado los sentimientos de la música honda de su México para transformarlos en una geometría llena de gracia y de garbo, bajo los reflectores de París, de Bruselas, de Berlín, de Londres, acompañada por su hermana *Mlle.* Celia Montalbán.

¡Tanta gracia y tanto nervio en un cuerpo diminuto! Nada más que un metro sesenta bajo un sombrero enorme, unas piernas firmes y elásticas de animal de raza, y una expresión de ingenuidad repartida entre dos ojos negros, como frutos de sensualidad netamente tropical”.³¹

Issa y Celia regresaron a México³² y en 1930 al presentarse en el Teatro Lírico, la prensa consideró que la bailarina había llegado

²⁷ “Issa Marcué ha puesto la nota de alegría en Buenos Aires”, *Jueves de Excelsior*, 17 de enero de 1929.

²⁸ “Issa Marcué una bailarina mexicana en París”, *El Universal Ilustrado*, año XIII, núm. 632, 20 de junio de 1929, pp. 21 y 45.

²⁹ *Idem.*

³⁰ MARCUÉ, Issa, “Porqué no me he casado”, *Revista de Revistas*, Año XIX, núm. 1022, 1 de diciembre de 1929, p. 20.

³¹ PACHECO, León, “Issa Marcué y el secreto del mexicanismo parisiense. Nuestras crónicas exclusivas de Europa”, *El Universal Ilustrado*, año XIII, núm. 663, 23 de enero de 1930, p. 18.

³² *Revista de Revistas*, Año XX, 9 de marzo de 1930, p. 21.

“mejorada en su figura y en el dominio de los bailes acrobáticos”.³³ Al actuar en el Teatro Politeama con el empresario Campillo, figuró como “la más personal de nuestras bailarinas”.³⁴ Continuaron las giras por todo el país,³⁵ alternándolas con frecuentes reapariciones en los escenarios metropolitanos, actividades que lograron extraordinarios triunfos³⁶ y de las cuales Issa pensaba: “No creo en la buena ni en la mala suerte, ni atribuyo el éxito personal al azar. En mi opinión, todo depende del carácter, de la energía y la voluntad. Hay que querer fuertemente, lo que sea, pero con sinceridad de sentimiento. Los que pierden en la vida, no saben lo que quieren o no lo quieren de veras”.³⁷

Gloria y Elena (Helen) Marcué no viajaron con sus hermanas a Europa, permanecieron en México trabajando en el teatro. Gloria se casó con el profesor y director de evoluciones, el español Miguel Peña “Peñita” —así se le conocía en el medio—, estableció una prestigiosa academia de danza española, así como la compañía, Miguel Peña y sus gitanas. En 1937 Gloria participó en *Rayando el Sol* en el Palacio de Bellas Artes con los Espectáculos Soto.

Tessy Marcué nacida en 1912, debutó en uno de los beneficios de Celia en el Teatro Iris, y al hacer su primera *attitude* cayó, resbalándose con las flores lanzadas por el público a la cada vez más adorada tiple. Rápidamente se reincorporó y terminó siendo ovacionada. Al salir del escenario dijo a Celia (Chela para sus hermanas) —Ay, me caí. —No le hace —comentó Chela— has quedado muy bien. —Y le dio un abrazo.³⁸

Tessy continuó perfeccionándose con Miguel Peña en México y viajó a través de la República con la compañía de su hermana Celia. Tessy rememora esa época de su vida: “Nos conocían mu-

³³ “El regreso de Celia Montalbán y *aurevoir* París”, *Revista de Revistas*, Año XX, núm. 1046, 18 de mayo de 1930, p. 43.

³⁴ “Fradique”, “De telón afuera”, *Revista de Revistas*, Año XX, núm. 1065, 28 de septiembre de 1930, p. 31.

³⁵ MOTA, Fernando, “Frente al escenario”, *Revista de Revistas*, año XXII, núm. 1171, 23 de octubre de 1932.

³⁶ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “Triunfos artísticos de México en 1935”, *Revista de Revistas*, núm. 1338, 5 de enero de 1936.

³⁷ MOTA, Fernando, “Issa Marcué, la Tanagra mexicana”, *Jueves de Excélsior*, núm. 569, 18 de mayo de 1933.

³⁸ “Tessy Marcué”, entrevistada por Felipe Segura..., *op. cit.*

chísimo en la compañía de Chela. Nos consentían mucho... y en el Teatro Politeama bailamos con Agustín Lara, “Toña la Negra” y Pedro Vargas. Nos aplaudían muchísimo, muchísimo. Porque hacíamos unos bailes muy bonitos, muy bien puestos Marina y yo”. Desde entonces las dos hermanas vivieron experiencias conjuntas:

En 1930 Tessy y Marina nacida en 1916, participaron en el cuerpo de baile de la Opera Privé de París, que se presentó una breve temporada en el Teatro Iris. Interpretaron *El príncipe Igor* y *El lago de los cisnes* en versión coreográfica de Nicolás Sergueef, director de baile del Teatro Imperial de San Petersburgo.

Juntas aparecieron un año después en la compañía de Soto en el Teatro Arbeu.³⁹ En 1935 ambas formaron parte del profesorado de la Escuela de Danza de la SEP. Marina impartió clases de técnica clásica y Tessy las especialidades de tap y acrobático.

Tessy montó para la escuela el ballet humorístico *Una boda en tap* (1936). En 1938 fue comisionada por la SEP para realizar un viaje de estudio por Chile y Argentina. En Buenos Aires asistió a las clases de Kathalina de Galanta y Esmée Bulmes. Después laboró como inspectora de maestros de danza de diversas escuelas de la SEP. Para describir a Tessy, nada mejor que el siguiente texto:

Más si su cuerpo menudito y gracioso, es una figura delicadísima que se antoja estatuilla, esconde, sin embargo, una voluntad que para sí quisieran algunos caballeros. Pruebas de la fortaleza de su carácter ha dado en muchas ocasiones y siempre ha salido en defensa de la justicia y de la verdad, más si esta verdad está relacionada con el arte al que ha dedicado su vida.⁴⁰

Marina, nos dejó esta singular e interesante entrevista, donde habla sobre cómo conservar la salud y la belleza:

Me levanto temprano, a las nueve. En seguida que me aseo, salgo al jardín a hacer ejercicio. Como mi profesión artística es el baile, suelo ensayar alguna figura de baile acrobático. Una hora de ejercicio matinal, en ayunas, es una cosa estupenda para dar elasticidad a los miembros. Después de ese ejercicio desayuno...

Mi desayuno consiste en café con leche y un poco de pan.

³⁹ “Gacetillas faranduleras”, *Jueves de Excélsior*, 9 de abril de 1931, p. 19.

⁴⁰ SEGURA, Guadalupe, “Tessy Marcué, consagrada artista de la danza, figura de nuestro magno festival”, *Excélsior*, mayo de 1942, 2a. sec., p. 3.

En la comida me sujeto a régimen. Generalmente, muchas verduras, huevos, leche... Un alimento ideal para mí y que se lo recomiendo a todas las mujeres que no quieran engordar, son las costillas de carnero. Con ellas no se engorda y sin embargo se adquiere mucha fibra...

En el teatro, durante el trabajo, no como nada, absolutamente nada.

Mis ensayos son el baile; mi trabajo, baile también; mi diversión favorita, el baile. Me paso el día bailando.⁴¹

El quehacer de las hermanas Marcué desapareció poco a poco de las páginas de los diarios y revistas. Por Tessy supimos en 1985 que habían fallecido Celia, Gloria y Elena. Issa se retiró, radicó por unos años en Buenos Aires y volvió, para vivir en Las Lomas con su esposo, un millonario norteamericano.

Eva Beltri, la danzarina que bailó para los monarcas españoles

Eva Beltri nació en 1903 en el seno de una familia de artistas. Fue alumna de Amelia y Adela Costa. Debutó en 1920 junto con el bailarín Rodolfo Areu en el Teatro Fábregas, en la temporada de María Conesa. Se presentó en los teatros Colón, Principal y el Lírico. Recorrió luego toda la República a excepción de la costa Occidental.

Ya con algún prestigio hizo la temporada de la Rivas Cacho en el Iris. Más tarde, en Mérida, obtuvo un éxito tan halagador como lo que le deparó el matrimonio. Allí unió sus destinos con el caballero don Manuel Verzunza, entonces alcalde de la metrópoli peninsular.⁴²

Eva vivió un fatal suceso familiar:

...aquel episodio trágico en que perdiera la vida Carrillo Puerto y varios de sus amigos durante la rebelión acaudillada por don Adolfo de la Huerta. Don Manuel Verzunza fue fusilado por las gentes de Ricárdez Broca. Eva no vino a saber su dolorosa condición de viuda, sino cuatro meses después de la muerte de su esposo, pues cuando los lúbrigos sucesos ella se encontraba en esta capital y, como es de recordarse, las comunicaciones quedaron rotas entre México y la península yucateca. Existe una penosa coincidencia de que Manuelito, el gracioso producto del enlace de Eva y el señor Verzunza, nació nueve días después de que su padre había sido sacrificado.⁴³

⁴¹ Alex, "Bailando, siempre bailando... nos contesta Marina Marcué", *El Universal Ilustrado*, núm. 719, 19 de febrero de 1931, pp. 30 y 51.

⁴² VERO GUZMÁN, F. F. "Eva Beltri, la danzarina mexicana que fue aplaudida por los reyes", *Revista de Revistas*, Año XVII, núm. 915, 20 de noviembre de 1927, p. 28.

⁴³ *Ibidem*.

Una vez pasado el duelo, Eva se vio en la necesidad de volver al teatro. Con el bailarín y director de evoluciones Rafael Díaz y otros artistas se fueron de gira por varias ciudades del sur de los Estados Unidos. Actuaron en Los Ángeles y San Diego. Eva tuvo que interrumpir la gira y volver a México para atender cuestiones judiciales derivadas del fallecimiento de su esposo. El señor Verzunza había muerto intestado.

En 1925 Eva se marchó a Madrid, contratada por el empresario don José Cárdenas para bailar en el Teatro Alcázar, en el que actuó cinco meses y medio: La noche de su debut con “La danza de las libélulas”, fue toda una revelación para el público madrileño. Lo subyugó desde los primeros pasos que esbozara en el tablado con ese enorme sentimiento del ritmo, con esa maravillosa intuición de la danza que ella lleva muy adentro desde que fuera pequeña”.⁴⁴ Eva fue recibida también con gran simpatía por los públicos de Barcelona, San Sebastián y Zaragoza.

En París, Eva no aceptó trabajar con *Madame Rasimí*, la empresaria del Bataclán, que estaba actuando en los barrios bajos de la “Ciudad Luz”.

Se dio cuenta de que este género del arte francés había decaído en tal forma que estaba relegado a un teatro de arrabal. Dignamente la danzarina mexicana se negó a trabajar en semejante sitio; en cambio tuvo oportunidad de que los parisienses la aplaudieran al concurrir en el Teatro Olimpia al homenaje que los artistas franceses brindaron a una eminente actriz polaca. En aquella noche de gloria, Eva Beltri lució en escena el típico vestido de las chinas poblanas y bailó el jarabe magistralmente. El público de París interpretó con facilidad toda la belleza de nuestra música popular, especialmente la perfección que ha llevado a Eva los pasos y los giros del jarabe tapatío.⁴⁵

Eva fue al Trocadero, visitó a los inválidos, los museos, los cabarets de moda, cenó en el Moulin Rouge, bebió champagne en los teatritos de Montmartre y conoció a la Mistinguet. Se indignó viendo bailar a Antonia Mercé, “La Argentina”: “Si hubiese sido una artista que jamás hubiese estado en México, pase; pero “La Argentina” ...¡Haber salido a bailar el jarabe sin sombrero, sin trenzas y

⁴⁴ DE VILLAMIL, Alfonso, “Eva Beltri ha vuelto”, *El Universal Ilustrado*, año XI, núm. 549, 17 de noviembre de 1927, pp. 32 y 42.

⁴⁵ VEROO GUZMÁN, F. F. “Eva Beltri...”

con un rebozo de bolita y zapatos de tisú!... ¡No hay derecho! A mí me dio coraje, sinceramente, y me salí de la sala”.⁴⁶

Regresó a Barcelona y se presentó en el Dorado con la compañía de Sugrañes. Tuvo un accidente bailando “en puntas” *El jarabe* y no pudo viajar a México con esta agrupación.

Durante una función de gala, Eva actuó para los reyes de Castilla y de León, Alfonso XIII y Victoria.

Eva llevó a la escena, ante los soberanos iberos, el folklore del jarabe y otros bailes genuinamente mexicanos, que fueron aplaudidos incesantemente por sus Majestades. Al terminar la función, Eva fue presentada a los reyes, quienes la felicitaron. Aquella noche memorable para el arte nacional, fue precisamente la del Día de la Raza.⁴⁷

En España hay muchos deseos de conocer todo lo nuestro; los bailes mexicanos, como el jarabe, la jarana yucateca, el indio y los tehuanos, han apasionado a los públicos españoles. Fuera de falsa modestia, estoy por decir que en las ciudades de Europa que visité, no eran bien conocidos nuestros bailes, pues aún cuando algunas artistas los habían llevado, cuidaban muy poco de su caracterización en el vestuario.⁴⁸

Eva volvió con la impresión de una Europa decadente: “El baile clásico está llamado a ser tan sólo una reliquia de públicos selectos. En la actualidad gusta más el arte americano, la música y el baile de Estados Unidos, muy alegres, pero acrobáticos, sin gracia. En Madrid y en París, el fox, el charleston, el shimmy, el black-botton, tienen todos los éxitos. Y sólo en algunos teatros el público, se entusiasma con las danzas clásicas”.⁴⁹ Se le recibió, elogiándola:

Es una mariposa que pone el polvo de oro de su gracia en la irisada llama del ritmo, en la luz de la danza. Su silueta marmórea tiene, en la penumbra de los escenarios, los relieves de una figura griega que se animara con la suave melodía de los violoncellos. Su sonrisa subraya todo movimiento, toda acción, los mínimos compases, como si realizara el espíritu y le diera expresiones sugerentes.⁵⁰

En las entrevistas que ofreció, aseguró preferir lo clásico y los bailes nacionales.

⁴⁶ DE VILLAMIL, Alfonso, “Eva Beltri ha vuelto...”

⁴⁷ VERO GUZMÁN, F. F. “Eva Beltri,...

⁴⁸ VERO GUZMÁN, F. F. “Eva Beltri,...

⁴⁹ ABRIL, Mario “Eva Beltri, danzarina”, *Revista de Revistas*, núm. 926, Suplemento, 29 de enero de 1928.

⁵⁰ DE VILLAMIL, Alfonso, *op. cit.*

Por el baile clásico fui al teatro y a su estudio quisiera dedicar todas las predilecciones de mi vida artística: pero no desdeño el baile mexicano, cuyas interpretaciones me han dado oportunidades tan sugestivas de éxito y porque conviene más que algún otro a mi temperamento, pero hay que adaptarse a la moda, y por ello he conocido y tengo que conocer más aún los bailes norteamericanos.⁵¹

Sus mayores logros: *Los millones de Arlequín*, el *Vals de Kreisler* y el *Jarabe tapatío*. Sus públicos preferidos, el de México y el de Mérida. Sus mayores afectos, su hijo Manuelito y su mamá.

Se presentó en el Politeama (1928) como una de sus principales estrellas, en su admirable interpretación del *Areoplanito*, *La danza de las horas*⁵² y el *Jarabe tapatío*.⁵³ En el Monumental Cinema y los cines Teresa, Rialto, Granat, Odeón y Majestic (1930) y el Teatro Principal (1931), significó “un nuevo éxito personal”.⁵⁴ Ese año 1931, bailó el *Jarabe tapatío* en el teatro Arbeu alternando con las Carroll’ Girls y trabajó con la Compañía de Roberto Soto:⁵⁵

En el escenario está Eva Beltri, talismán de carne que atrae las miradas de dos mil ojos de las mil cabezas que maravilla. Hay algo de hechizo, algo de brujería en el arte de Eva Beltri... Es la gravedad suma de lo frívolo. Interpreta una danza nueva. Tersa y elástica, como de goma, va trocando en una línea armónica una sucesión de poses desarticuladas. Ingrávida, alada, estiliza lo ridículo del baile moderno, hasta depurarlo en un humorístico geométrico. Eva Beltri es la mujer de las bellas y exóticas posturas, es la bailarina que da ritmo y armonía a lo inarmónico y descompuesto. Allí donde otras caen en lo burdo y grotesco, Eva Beltri logra un acierto: un giro, una mueca, un ademán que la caracteriza, que la personaliza, elevándola del peligro, haciéndola triunfar sobre él con la gracia y la belleza de una atrevida y nueva “silueta” de baile.

Y después de esta brillante exposición de bellas formas —mármol helénico con hélice—, Eva Beltri huye de la escena, dejándola inmensamente vacía y que no logran llenar los múltiples y clamorosos aplausos de los espectadores.⁵⁶

⁵¹ VERO GUZMÁN, F. F., *op. cit.*

⁵² FRADIQUE, “De telón afuera”, *Revista de Revistas*, Año XVIII, núm. 951, 22 de julio de 1928, p. 19.

⁵³ FRADIQUE, “De telón afuera”, *Revista de Revistas*, año XIX, núm. 989, 14 de abril de 1929, p. Eva Beltri en puntas vestida de china.

⁵⁴ “El cascabeleo de la farándula”, *Ovaciones*, 12 de mayo de 1928.

⁵⁵ Vixe, “F Teatrales” *Revista de Revistas*, año XXI, núm. 1104, 12 de julio de 1931, p. 12. *Upa Apa*

⁵⁶ ALEX, “Eva Beltri debe la belleza de su arte al fracaso de su arte...” *El Universal Ilustrado*, núm. 727, 16 de abril de 1931, pp. 13 y 38

Fue cuando Eva confesó:

Sí. Yo tenía vocación para la danza. A mí lo que me gusta es el baile clásico, el baile de pantomima operística. Pero... las exigencias de nuestro tiempo, son excesivamente frívolas. Toda mi vocación, toda mi sensibilidad, todo mi temperamento, se estrelló, como una esfera de cristal al chocar con lo frívolo. Y ahora mi arte, en vez de tener el esplendor de la esfera de cristal, tiene el relampagueo de miles de cristalitas... Nada más”.⁵⁷

Pedro Rubín consideraba a Eva como una bailarina “genérica y completa”.⁵⁸

Con Soto, Eva fue a Cuba donde cosecharon triunfales aplausos. Se quedó en La Habana cumpliendo un ventajoso contrato:

Cuando la vemos en el foro, su silueta se agiganta. Es entonces cuando se vuelve un puro ritmo juvenil. Pocas danzarinas como ella pueden bailar de puntas durante tiempo ilimitado. La hemos visto bailar el jarabe tapatío en la forma que decimos, sin que demuestre el menor cansancio.

De haber nacido en Rusia, fuera en estos instantes tan famosa como Vlasta Maslova... De haber vivido en París, fuera ya una muestra, como aquella *Mme. Mariquita*, que en el escenario de la Opera tenía un conjunto de mariposas que inundaban el mundo con el prestigio de sus bailes. Sin embargo, de no haber recorrido Europa ni los países exóticos, Eva goza en su tierra de popularidad bien conquistada. No la hemos visto bailar una sola noche, sin que el aplauso cálido y fervoroso premie su labor.⁵⁹

En 1935 la Beltri trabajó en el Restorante El Retiro, el Cine Máximo, el Club Montparnase y el Mexico City Country Club. Estrenando en este último *El Rebozo*.⁶⁰ Participó con el Ballet Carroll en la temporada de comedias “misterio” *El gato y el canario (La voluntad del muerto)*, efectuada en el Teatro Arbeu. En estas funciones organizadas por la Sociedad Cooperativa de Representantes de Espectáculos Teatrales, la anunciaron como la “notable danzarina de las puntas de oro”. Eva actuó en aquella ocasión con las parejas de Carmen Delgado y Rafael Díaz, pareja de bailes españoles y a Adelina Rivera y Pedro Valdez, bailarines internacionales; tam-

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ MOTA, Fernando, “El cultivo de la danza en México”, *Jueves de Excélsior*, núm. 543, 17 de noviembre de 1932, p. 12.

⁵⁹ “Eva Beltri, el ritmo y la alegría”, *Jueves de Excélsior*, núm. 568, 11 de mayo de 1933.

⁶⁰ Cuadro, julio de 1935, elaborado por Víctor Cardona.

bién con Rosita Ortega, ejecutante de bailes clásicos españoles, entre muchos otros “consagrados artistas”.⁶¹

En 1937, Eva Beltri participó en el 29° Gran Concierto “Águila” en la Pérgola Ángela Peralta con otros populares artistas, entre ellos las Carroll’s Girls. Eva ejecutó una danza acrobática y una danza tehuana.⁶²

La Beltri tuvo una función de beneficio en el Teatro Politeama, tomó parte el Ballet Carroll. Eva continuó trabajando en el teatro. La visualizamos tal como la describió un cronista:

En la calle, en los ensayos, en el café, una mujercita menuda, sencilla, que tiene el don de saber reír. Irradia simpatía, sabe decir las cosas, con gracia natural, y además, es medularmente mexicana. En el dejo de su voz, en sus giros traviosos, en sus “dichos” populares, lleva el ingenio de la raza nuestra. Eva Beltri es una sonaja. Eva Beltri tiene alma bohemia. Eva Beltri es un encanto.⁶³

Sin embargo, nos queda en el recuerdo, algo que una vez dijo: “La vida no debe ser nunca esfuerzo, sino fuerza. Cada individuo debe hacer todo aquello a que su fuerza le impele. Por eso yo, cuando trabajo, sólo bailo”.⁶⁴

⁶¹ Teatro Arbeu, Cía. de Comedias Misterio, 31 de julio de 1935. Volante-programa.

⁶² Pérgola Ángela Peralta, 29° Gran Concierto “Águila”, 25 de abril de 1937. Volante-programa.

⁶³ “Eva Beltri, el ritmo y la alegría”, *Jueves de Excelsior*, núm. 568, 11 de mayo de 1933.

⁶⁴ ALEX, “Eva Beltri debe la belleza de su arte...” *op. cit.*



Las hermanas Pérez Caro

CHÁVEZ Y SUS BALLETS MEXICANOS

CARLOS CHÁVEZ (1899-1978) fue compositor y director de orquesta sinfónica. Su interés por la danza lo llevó a componer los ballets *El fuego nuevo* y *Caballos de vapor* y años después *Los cuatro soles*, *La hija de Cólquide*, *Pirámide*. Otras coreografías se realizaron con sus creaciones *Sinfonía de Antígona*, *Obertura republicana*, *Sinfonía india* y la *Toccata para percusiones*.

El ambiente cultural en el México revolucionario, fue propicio para que los jóvenes compositores, al igual que todos los artistas en México, volcaran sus ojos hacia sus tradiciones ancestrales descubriendo la gran riqueza de nuestras culturas. Especialmente la de las civilizaciones prehispánicas.

Carlos Chávez en su infancia, observó las fiestas de los indios, participó de sus ritos religiosos. Se impresionó con los ritmos del *huehuetl*, las *chirimías*, las melodías, los cantos y las danzas, productos del sincretismo de las culturas europea y americana.

Chávez dijo al respecto: “Todo nuestro ser se conmueve con esta música, en ella nos encontramos a nosotros mismos. Su esencia corresponde a nuestras emociones. Sus cualidades expresivas están ligadas a nuestro carácter y a nuestras inquietudes”.¹

En mayo de 1921 estrenó en la ciudad de México un programa con sus composiciones. Fue su primer concierto público.

Es entonces cuando Chávez compuso su primer ballet mexicano, en el cual “aprovechó la experiencia de los grandes clásicos, pero nutriéndose en las gentes nativas”.²

¹ WEINSTOCK, Herbert, “Danza a Centeotl”, Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Inventario, Caja II. Documento mecanografiado sin fecha. Compilado por Cristina Mendoza.

² *Ibid.*

En 1921 Adolfo Bolm, director del Ballet de la Metropolitan Opera House de Nueva York, fue invitado por la Secretaría de Educación Pública, presenció diferentes festivales durante las citadas fiestas y con Chávez y Pedro Henríquez Ureña idearon crear unos ballets mexicanos con el apoyo de Vasconcelos.³ Bolm comentó a Adolfo Best Maugard y Manuel Castro Padilla lo importante que sería formar un “cuerpo de ballet mexicano, que podría ser único en el mundo por su riqueza y color”.⁴ Bolm realizó varios ensayos, las danzas se acompañaron con piano, pero no cuajó la coreografía. Se multiplicaron los impedimentos. No fue posible lograr la cooperación de los dirigentes oficiales. Bolm se fue para no regresar en mucho tiempo.

Chávez siguió pensando y trabajando en el ballet mexicano y escribió *El fuego nuevo*, que no llegó a escenificarse aunque el pintor Agustín Lazo hizo los diseños de decorados y de los trajes.

Más tarde, Chávez insistió en montar su ballet. Acudió a la agente Francesa Flynn Paine que trató que Rothafel lo produjera —con un coro y una orquesta de 110 músicos—, en el Roxy Theatre en 1927. El ballet no se estrenó. Rothafel en todo momento manifestó su determinación de zafarse del compromiso y llegó a declarar que “no pagaremos nada por este ballet”, y el solo hecho de que lo estemos presentando es su única remuneración.⁵

Chávez no se dio por vencido, escribió a la Compañía de Ballet Pavlev-Oukrainsky de Chicago, pero tampoco se llegó a escenificar.

El fuego nuevo Toxiuhmolpia, ballet azteca, con argumento y música de Chávez tal como lo concibió el compositor, incluyó entre sus personajes un jefe de guerreros, tres sacerdotes, tres hombres, siete mujeres y diez guerreros. Chávez apuntó que el número de bailarines podía aumentarse de acuerdo con las proporciones del local y que en el grupo de mujeres no habría figura principal. La leyenda en la que se basó fue la siguiente:

Creían los aztecas que los dioses les tenían concedida la vida tan sólo por un siglo —52 años— al fin del cual era necesario volverla a implorar y

³ GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez, vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 21.

⁴ CASTRO PADILLA, Manuel, *Nuestra Ciudad*, agosto de 1930.

⁵ Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, 8 de noviembre de 1927, en AGNM, Fondo Carlos Chávez, c.c. 10, exp. 129.

obtener. Al final de cada siglo celebraban una ceremonia llamada Toxiuhmolpi, que quiere decir “Atadura de nuestros años”, para obtener el fuego nuevo, que de ser concedido por los dioses era señal de nueva vida.

En la postrera tarde de los cincuenta y dos años, extinguían en los templos y casas, todo el fuego y padecían grandísimos temores esperando lo que había de acontecer; porque creían que de no obtener el fuego nuevo, se acabaría el mundo y tendría fin el linaje humano y el sol no tornaría a nacer ni a aparecer por el oriente y que aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas y que de arriba vendrían descendiendo sobre ellos, los *tzi-tzimime*, los cuales eran demonios feísimos y muy terribles que se comerían a los hombres.

Su inquietud y su fe eran enormes y entre los más extraños signos de pavor, mostraban su fe y se humillaban ante los dioses para que fuesen propicios.

Al principiar la noche del último día del siglo, encabezados por el Gran Sacerdote de Copolco que vestía los atavíos del Dios Huitzilopochtli, los sacerdotes de los templos vestidos y adornados como sus dioses principales, guerreros y gentes de todas condiciones de Tenoxtitlán y los reinos vecinos, se dirigían en procesión —yendo muy poco a poco y con toda gravedad y silencio— a un templo en el cerro *Huitzaxtécatl*, por ahí cercano.

Llegados a ese lugar, después de algunas ceremonias, a la hora marcada por ciertas posiciones de los astros —a media noche aproximadamente—, el Gran Sacerdote de Copolco frotaba unos maderos secos, *Fletlaxoni*, para tratar de obtener el fuego nuevo.

Mientras la llama nueva brotaba, la suspensión de todos era mucha, la turbación más; y todos, chicos y grandes, nobles y plebeyos, esperaban con sumo cuidado el suceso, temiendo no fuese ya el fin del mundo.

En seguida prendían una gran hoguera para que vieran el fuego todos los que por montes, sierras y poblados estaban esperando y todos los presentes tomaban de la hoguera fuego y lo llevaban —en unas teas de pino, a manera de hachas— y corriendo a toda prisa, las llevaban a todos los templos y a todos los hogares del Imperio.⁶

Chávez imaginó también las acciones del ballet:

La escena representa la cima y los dos últimos peldaños de una pirámide azteca. Alumbrado muy débil que permite, sin embargo, que los contornos se delineen claramente.

La primera danza —Danza del temor—, la ejecutan los sacerdotes y los hombres que llegan, gravemente, a la cima de la pirámide. Sus actitudes son siempre de terror. Logran darle expresión por medio de movimientos

⁶ Teatro Iris. Orquesta Sinfónica Mexicana. Tercer Concierto, 4 de noviembre de 1930, Programa de mano.

lentos y amplios, hechos con todo el cuerpo —verdaderas contorsiones— creando un conjunto sin orden, arbitrario y caprichoso.

La danza termina quedando todos postrados en el suelo, donde no se levantarán sino hasta que se oiga el toque interior del caracol.

La segunda —Danza sacra— la ejecutan las mujeres. Es una danza de humildad y súplica, de movimientos hieráticos, contenidos y simples, que tienen el valor plástico de un friso en movimiento, desplegado lentamente en el último peldaño de la pirámide. Este friso no tendrá profundidad, las proporciones mismas del espacio en que se desarrolla, no permite sino desalojamientos de derecha e izquierda y viceversa —que son siempre lentos y reducidos—, sin jamás avanzar de atrás a adelante. En la parte intermedia de la danza, las mujeres cantan al tiempo que bailan.

Entran los guerreros, cesando la danza propiamente dicha, pero no cesa sin embargo un delicado valor de movimiento plástico —muy leve—, de las mujeres y que se han convertido en el elemento dinámico intermedio entre la quietud absoluta de los sacerdotes y los hombres en la cima y la danza vertiginosa de los guerreros en el penúltimo peldaño, cuyos tres elementos son la base para la composición coreográfica total durante toda la tercera danza.

La tercera —Danza de los guerreros— es una danza que abarca todas las dimensiones; el último peldaño —que corresponde al piso del foro—, permite su desarrollo en todos los sentidos. En círculos concéntricos, en líneas paralelas o formando un ángulo cuyo vértice cambia de lugar indiferentemente (disposiciones éstas muy usadas por los aztecas).

Desde que salen, los guerreros dan una fuerte impresión de rigidez y de energía; todos sus movimientos deberán tener un ritmo fuertemente acentuado y tanto el elemento aislado de cada uno, como el conjunto de suyo, da la impresión de una actividad frenética y salvaje, aunque siempre ordenada y consecuente, como en realidad eran esas danzas.

La danza va en aumento, hasta que la interrumpe súbitamente un toque interior; es el caracol que anuncia el momento de la frotación de los maderos.

A la hora de este toque, los sacerdotes se arrodillan, de frente al levante, es decir, dando la espalda al público, levantando un poco la cara, los brazos doblados con las palmas de las manos juntas. Las mujeres permanecen en el lugar en que estaban, también de espaldas al público. todos permanecerán inmóviles durante el pequeño interludio.

Una luz intensa anuncia el fuego nuevo y súbitamente todos los bailarines atacan la última danza.

Esta —la Danza de la alegría— se realiza teniendo en consideración la relación coreográfica de los tres planos, aprovechando la mayor diversidad

posible de movimientos y direcciones, que en ciertos momentos se hacen uniformes y después varían, indefinidamente.

Todos lanzan exclamaciones de júbilo y con teas en las manos hacen evoluciones.

El telón cae lentamente cuando los danzantes empiezan poco a poco a abandonar la escena.⁷

La duración del ballet fue de 25 minutos.

En 1922 Chávez viajó a Austria, Alemania y Francia. A su regreso organizó y dirigió una serie de música nueva.

Chávez continuó planeando y componiendo ballets, nos da testimonio de ello, una copiosa correspondencia con sus amigos —el “Chamaco” Miguel Covarrubias, el escritor, Octavio Barreda, el poeta, José Gorostiza—, en la cual, se describen y comentan los espectáculos a los que asisten y las posibilidades de escenificar ballets mexicanos en los ballets rusos internacionales. En 1925 Chávez creó el ballet indígena para orquesta y coros *Los cuatro soles*:

Según la mitología mexicana, la civilización india que florecía en México cuando llegaron los españoles correspondía a la cuarta edad del mundo, o Sol de tierra.

Respectivamente, las otras edades del mundo habían sido, la tercera, el Sol de fuego, la segunda el Sol el aire y la primera, el Sol de agua.

Se ha pretendido ver equivalencias de estas edades con las geológicas de la tierra o con tradiciones universales, tales como el diluvio y el hundimiento de la Atlántida. En todo caso, corresponden sin duda a grandes catástrofes o transformaciones de la tierra, en las que el poder de los cuatro elementos, agua, aire, fuego y tierra, se hizo sentir con toda su fuerza ante los hombres primitivos de este hemisferio. Las tres primeras edades habían terminado con una catástrofe, inundaciones, erupciones volcánicas, vientos glaciales. La gracia divina había salvado a una pareja, hombre y mujer, a quienes se debía la continuación de la especie. La tradición de los Cuatro Soles repite en cada catástrofe el mismo milagro de Noé, salvado en su arca.

El cuarto, el Sol de tierra, era la edad de oro, simbolizando la tierra el elemento que proporciona al hombre la vida y sustento.

El ballet, hecho sobre el tema general de esta tradición, no es descriptivo ni informativo en el sentido arqueológico o antropológico.

El argumento es pretexto para una escenografía especial —hecha por Miguel Covarrubias—, en la que las pinturas correspondientes del Códice

⁷ *Ibid.*

Vaticano tienen una traducción a la expresión escénica moderna, gracias a la sensibilidad personal del artista. Así, se dispone de elementos plásticos y coreográficos propios, que se revelan en las peculiares danzas indígenas de animales —aguilas, monos— que huyen en las catástrofes de los soles y en la personificación de los atributos hieroglíficos del aire, el agua, el fuego y la tierra, los cuatro símbolos fundamentales de las creencias, la ciencia y el sentimiento indígenas.

La música de este Ballet es una expresión sinfónica que traduce, en la misma forma general que lo hace la escenografía y la plástica, las marcadas particularidades de la música indígena mexicana —austera, obstinada y geométrica—, con un sentimiento de profundidad y una emoción personal ante los cuatro elementos naturales que designan los cuatro soles mexicanos.⁸

Chávez sugirió algunas ideas para la coreografía:

De la misma manera que la música y la plástica, la realización coreográfica de *Los cuatro soles* debe proponerse sobre la idea fundamental, de que no se trata de reconstruir las danzas indígenas mexicanas con exatitud literal y arqueológica. Se trata de valerse de los recursos plásticos y de las características generales del movimiento y actitudes de las danzas indígenas mexicanas, para la creación de una coreografía especial que aproveche de todos los elementos de la moderna técnica teatral y que al mismo tiempo exprese con el mayor grado de intensidad el sentido fundamental del argumento de la obra, esto es: el sentimiento profundo ante los elementos y fuerza naturales (agua, aire, sol tierra); la noción dialéctica de la constante e infinita transformación del cosmos; el poder de resistencia en la lucha universal, triunfando y haciéndose más fuerte ante las adversidades de su medio (selección natural); la relación íntima del hombre con los elementos y la necesidad consiguiente de estar en contacto cercano con ellos, etcétera.

En tal virtud la coreografía debe unirse con la música y la plástica general del ballet, para hacer una síntesis en que el sentido fundamental de la obra, la *idea* de la obra, se exprese con los recursos de una técnica más amplia como la de que hoy día disponemos y valiéndose de la gran riqueza expresiva particular de las expresiones indígenas, siendo todo ello conforme a la propia sensibilidad y comprensión del músico, del coreógrafo y del pintor-escenógrafo, cooperando los tres en el desarrollo de la creación.

Por lo que hace especialmente a la coreografía hay que hacer al coreógrafo las siguientes sugerencias: una investigación detenida y profunda de los códices mexicanos indígenas, en donde se hará un estudio de las actitudes corporales humanas en los diferentes actos de la vida diaria y del culto ritual. Así mismo, ya que la pintura de los códices mexicanos es dinámica por excelencia, el coreógrafo podrá sacar de ella sugerencias concretas muy

⁸ Teatro Iris, Orquesta Sinfónica Mexicana, Concierto extraordinario, 22 de julio de 1930, Programa de mano.

valiosas para la realización de los movimientos de la composición coreográfica. Hay casos en que las sucesiones de figuras en las láminas de los códices aztecas, nos hacen pensar, verdaderamente en la sugestión de figuras de una película cinematográfica.

Además como material de estudio verdaderamente valioso, el coreógrafo cuenta con la posibilidad de presenciar las danzas tradicionales de los indígenas contemporáneos, riquísimos en valores coreográficos propios y originales. A este respecto, pueden ser de gran utilidad algunas películas de danzas indígenas que tengo en mi poder".⁹

La duración de la partitura del ballet fue de 30 minutos.

Chávez esquematizó así el desarrollo del ballet:

- * Sol de agua
- * La diosa
- * Hombres casas
- * Hombres peces
- * Hombres agua (con los símbolos del códice)
- * Gigantes
- * Pareja
- * Sol del viento Los cuatro vientos (ehecatli)
- * Monos Representación del fuego
- * Pareja
- * Sol de Fuego
- * El dios
- * Hombres piedras
- * Pájaros asustados
- * Representaciones de fuego

⁹ Archivo General de la Nación, Fondo Carlos Chávez, Inventario, Caja II. Documento mecanografiado sin fecha. Compilado por Cristina Mendoza.

- * Pareja
- * Sol de tierra
- * La diosa
- * Coatlicue
- * Hombres y mujeres con ofrendas.

Entre los documentos del archivo de Chávez, existe una relación explicativa de las cuatro pinturas de *Los cuatro soles* tomada del Códice Vaticano:

“ (f.4vo.)

Apachihuillistli-*Chal-chiu-tli-cue*. Agua.

Vale uno de estos círculos una mitad, o un año // estas dos ramas vale una de esas ramas 400, y ascienden estos a cuatro mil y ocho años.

Tzocuilliecxequ tanto como gigante.

Esta es la primera edad de que ellos hablan en la que reinó el agua hasta que llegó a destruir a la gente, que habían multiplicado aquellos dos primeros hombres que tenían como origen al gran Señor trino. Duró según su leyenda, aquella edad cuatro mil ocho años: y cuando vino ese gran diluvio dicen que los hombres se transformaron en peces y a los peces grandes los llaman *Tlacamichin* que quiere decir hombre-pepe. Dicen los más de los viejos que *Mexicoch* salvó del diluvio a un solo hombre y a una sola mujer, los cuales multiplicaron después al género humano. El árbol en que se salvaron se llama *Ahuehuetl*; y dicen que acaeció el diluvio en la litera diez (L diez), según su cómputo, que representan con agua, la que para mayor claridad pusieron en su calendario. Durante la primera edad, dicen que no comían pan, sino cierta especie de maíz silvestre llamado *Atzitzintli*.

Llamaron a esta primera edad *conitztal*, que quiere decir la cabeza blanca. Otros dicen que no sólo escaparon del diluvio aquellos dos del árbol sino que otros hombres permanecieron escondidos en una gruta y que pasado el diluvio salieron y repoblaron el mundo regándose por él; sus sucesores los adoraban como dioses, cada uno en su nación. De esta manera los *Tepaneche* adoraban uno llamado *Huehueteotli*, los *Chischineche* a *Quetzalcouatl* y los *Culue* a *Tzinacouatl* porque de ellos provenía su generación. Por esto hacían gran aprecio del linaje y donde se encontraban decían: yo soy de tal linaje; adoraban a su primer fundador, le hacían sacrificios y decían que aquel era el corazón del pueblo; habían hecho un ídolo que conservaban en un lugar distinguido, vestido, y todos los sucesores llevaban a aquel lugar ricas joyas como oro y piedras preciosas. Delante de él ardía siempre leña en la que ponían el Copal o incienso, En esta primera edad hubo en

este país gigantes llamados *Tzocuilicxeque*, de tamaño tan desmesurado que refiere un religioso dominico llamado Fray Pedro de los Ríos que es quien recogió la mayor parte de la descripción, que vio con sus propios ojos un molar de la boca de uno de ellos, que encontraron los indios de *Amaque-meconz* cuando andaban adornando las calles de México del Señor de 1566 y comprobó que pesaba tres libras menos una onza. Lo presentaron al virrey Don Luis de Velasco y lo vieron otras personas y por él puede juzgarse del tamaño de esos gigantes así como por los otros huesos que se encontraron en estos países. Cuentan que uno de aquellos siete que se dice escaparon del diluvio, habiéndose multiplicado los hombres se fue a *Chulalán* y allí empezó a edificarse una torre cuya base de matoni es la que se ve también. El nombre de este capitán era *Xelua*. La edificaba para salvarse en ella si había otro diluvio; la base tiene 1800 pies de largo y estando ya a gran altura, cayó un rayo del cielo y la destruyó matando mucha gente. Atemorizados los mexicanos cuyo jefe era *Quimoque*, deliberaron con él para pedir consejo a su dios, que se llamaba *Toseque* el cual les ordenó que ayunaran ocho años, los cuatro primeros a pan y agua, y los otros cuatro con pan de semilla de bludo; acabaron el ayuno muchos de ellos y terminado, la tierra los sepultó, y los que quedaron profetizaron la destrucción que acaeció poco después. Cantan también en las danzas y fiestas este canto que principia *Tulanianhululaez*, en el que recitan la historia.

(f. 5vo.) blanco

f. 6) perro

Citlaltotonametle

Ecatococ

De este modo describían la segunda edad que dicen duró 4010 años, después de los cuales dicen se acabó el mundo destruido por fortísimos vientos, y que los hombres se transformaron en monos; dicen que en este diluvio se salvaron una mujer y un hombre dentro de una piedra. Acaeció este diluvio en el día que ellos llaman una caña, que se encuentra en su calendario, porque de tales accidentes se valieron para hacer las figuras que sirvieron para todos los días del mes y del año, como se verá después. En esta edad no comían pan, así como en la primera, sino frutas silvestres a las que llamaban *acatzintli*; designaban esta edad con el nombre de *coneuzerque*, ides taetas aurea.

Xiuitecotli

Temor.

Elequiya Huillo.

Cuentan que la tercera edad empezó por un hombre y una mujer que se salvaron en una gruta subterránea, cuando el mundo fue destruido por tercera vez con el fuego, y que su duración fue de 4801 años; el fuego empezó

el día llamado por ellos nueve terremotos, que figura en su calendario. No comían pan sino una fruta llamada *tzlucoco*. Llamaban a esta tercera edad *tzonchichiltyque* lo que significa edad colorada o roja.

Xochiquetzal idest exaltación de las rosas

Según sus fábulas, en la cuarta edad tuvo origen la Provincia de *Tulan*, que dicen se dispersó por causa de los vicios, fueron asolados por hambres terribles que destruyeron la Provincia; cuentan que hace 5042 años que hubo esta hambre y que además llovió sangre y que muchos hombres murieron de espanto. La edad fue llamada de los cabellos negros, y aunque no se dispersó toda la gente, si una gran cantidad de ella.

Otra versión que se redactó a modo de presentación fue la siguiente:

Los cuatro soles, ballet según una tradición nahoa.

El ballet *Los cuatro soles* está inspirado en una tradición nahoa según la cual hubo tres “soles” o edades prehistóricas: la primera, sol de agua, que concluyó por un gran diluvio; la segunda, sol de viento, por tormentas de viento y nieve; y la tercera, sol de fuego, por torrentes de fuego y lava. Estas tremendas calamidades acabaron con el género humano excepto una sola pareja que logró salvarse, en cada caso, para perpetuar la especie. La cuarta edad, o sol de tierra, es la presente en que viven los hombres gracias a los dones de la tierra y la agricultura.

Los tres primeros cuadros del ballet representan las tres catástrofes producidas por los elementos —agua, viento y fuego— y el cuarto cuadro es un gran ritual dedicado a la Diosa de la Tierra.

I Preludio

El Dios y la Diosa de la Creación —el cielo y la tierra Danza de procreación— dan a luz dos dioses básicos: El dios positivo (Quetzalcóatl) el bien, la paz, el día. El dios negativo Tezcatlipoca el mal, la guerra, la noche. Surge el conflicto y los dioses se enfrentan.

II Sol de agua

Peces

Iguanas

Símbolos del agua

Sol (época destruída por Tezcatlipoca) de Agua

Termina en catástrofe.

Interludio

Sobrevivientes —Hombre y Mujer — consolados por Quetzalcóatl.

Los dos dioses se enfrentan.

III Sol de viento

Águilas

Monos

Vientos

Destruído por el conflicto entre dos dioses.

Interludio

IV Sol de fuego

Venados

Coyotes

Fuegos

Lucha feroz entre dos dioses, surgen los cráteres, sobreviene el cataclismo del fuego...

Interludio

La pareja humana sobreviviente queda desfallecida por la sed, aparece Quetzalcóatl que invoca la lluvia y los salva.

V Sol de tierra

Época presente (la era Tolteca)

Seres humanos —hombres y mujeres, sacerdotes, músicos, cantantes, danzantes, la Diosa del Maíz, entran los celebrantes en una procesión (que se intensifica gradualmente). Con los símbolos de la vegetación renacida de la nueva fecundidad en sus manos, culminando en mazorcas de los cuatros colores (blanco, rojo, negro y azul), estandartes, etcétera, en una ceremonia de magia blanca.

La pareja sobreviviente se reanima y con el dios se integran a la ceremonia, la danza ritual celebrando la salvación de la tierra, y con ella, la salvación del mundo (derrota temporal del dios negro).

De septiembre de 1926 a julio de 1928 Chávez residió en Nueva York. En 1926 inició el desarrollo de *HP, Caballos de vapor*, sinfonía de baile. Chávez compartió sus ideas, el montaje, y las posibilidades de estrenarlo con sus amigos: Lazo, Barreda, Covarrubias, Diego Rivera y Leopold Stokowski. El proceso de creación duró años.

En 1928 fundó la Orquesta Sinfónica de México y desde ese mismo año y hasta 1933 fue director del Conservatorio Nacional de Música.

Stokowski viajó a México en 1930, para concretar la posibilidad de montar *HP* en Filadelfia.

El estreno mundial del ballet sinfonía *HP*, se efectuó en la Metropolitan Opera House el 31 de marzo de 1932. Fue presentado por la Philadelphia Gran Opera Company dirigida por William C. Hammer. Los créditos fueron los siguientes: Música: Carlos Chávez; Decorado y vestuario: Diego Rivera; director de orquesta: Leopold Stokowski.

El reparto fue integrado por Alexis Dolinoff (*HP*), Douglas Coudy (Rey del plátano), Thomas Cannon (Primer nativo), Rosalie Betz, Dorothe Littlefield (*Flapper*), Dorotea Renninger, Lorraine Gamson, Sophie Fadum (Ventilador), Dorothy Jackson (Gas), Dorothe Littlefield (La sirena), Erich von Wymetal (Capitán), Louis Purdey, Kenneth Howard, Martha Fitzpatrik (Oro), Stella Claussen (Algodón), Anna McCue (Silver) y Mary Woods (Tabaco).

En el cuerpo de baile —nombrados por sus apellidos como era la costumbre de la época— figuraron: Hoffman, Cutler, Mountain, Jackson, Ionone, P. Gamson (Sirenas), Becker, Bremer, Vosseler, Greene, Cohen, Smythe, Stuard (Cocos), Rendelman, Dollarton, Karklinsh, King, Campbell, Geurard, Grahm (Nativas), Lowe, Popov, Taub (Nativos), Hamlin, Littlefield, Dravermann, Reiss, Fiischman, Colker, Vassar, Ramey, Levin, Holland, Hammerly, Irvine (Marineros), Zane, Doughty, Taulane, Kauffman, Del Bruno, McCue, Reihman, Deacon, Miller, Sayre, Walsh, Mert, Goldsmith, Shoenburg, Chambers, Vaughan, Thomas (Trabajadoras), Higgins, Gallagher, Konopka, McKleever, Bernert, Steubing, Saxon, Dougherty (Trabajadores), Rosenbaum, G. Rosenbaum, Smith, Benner, Vosseler, Conrad (Niños nativos), Axford, Loeb y Flynn (Piñas).

Otros créditos: Coreografía, Catherine Littlefield; director de escena, Wilhelm von Wymetal Jr. La realización de escenografía por los A. Jarin Scenic Studios y del vestuario por Van Hort e hijo.

En el programa de mano aparecieron los siguientes textos, que suponemos fueron traducidos del español al inglés. Ahora lo hacemos del inglés al español:

NOTAS

HP es música sinfónica con el aire y la atmósfera de nuestro continente. Música que se escucha en todas partes: una suerte de revista de la época en que vivimos.

Contiene expresiones comunes a nuestra vida cotidiana, sin intentar seleccionar “lo artístico”. Las culturas latinoamericana y angloamericana están dando a este continente su propia personalidad y sabor. Grupos de gente de diversos caracteres y regiones, el norte y el sur se mezclan constantemente en el gran fermento de este nuestro continente americano.

Eso que este momento histórico tiene de rivalidad y creatividad, eso que en realidad vive en el mismo aire que respiramos, es lo contenido en *HP*.

Melodías y danzas indígenas se encontrarán en mi música, no como un cimiento constructivo, sino porque todas las condiciones de su composición, forma, sonoridad, etcétera —por naturaleza coinciden con las que se encuentran dentro de mí propiamente: ambas producto del mismo origen.

Creo que en el arte los medios de exteriorización usados, son distintivos y propios de cada manifestación de una mente individual y en cuanto estas expresiones coincidan con las manifestaciones de una mente nacional o universal, dichos medios de exteriorización coincidirán o también diferirán.

Carlos Chávez

HP es una producción que interpreta la música plásticamente, a través del medio de la danza y la visualización.

HP no es una exposición de ideas o de propaganda en favor o en contra de determinado punto de vista, sino el despliegue de incidentes plásticos y musicales cuyo tema coincide con el ritmo de nuestras aspiraciones e intereses y las necesidades de nuestra existencia social.

La producción ha sido creada y desarrollada con entero abandono alrededor de su tema central.

La necesidad de unidad obliga a que la danza, pintura y forma escénica expresen definitivamente la música de *HP* en forma plástica. Su música no obstante, puede vivir exitosamente sin danza ni escenografía. Puede ser tocada en medio de cualquier multitud, y así debe ser, pues está hecha de la música de nuestro pueblo.

El teatro es un lugar de esparcimiento para la multitud.

El arte para la multitud es como la lluvia, de la misma manera que el agua viene de las nubes.

Diego Rivera

El título y la idea general de la obra fueron concebidos por Carlos Chávez en 1926 y desarrolladas junto con Diego Rivera en su forma definitiva actual. El trabajo fue acabado en 1927 y arreglado para orquesta sinfónica en 1931.

HP

El ballet *HP* simboliza las relaciones de las regiones del norte con las de los trópicos, mostrando su interrelación.

Los trópicos producen en su estado primitivo: piñas, cocos, plátanos y pescado. El norte produce la maquinaria con la cual manufacturan los productos de los trópicos, el material necesario para la vida. El ballet señala el hecho que el norte necesita de los trópicos, tanto como los trópicos necesitan de la maquinaria del norte intentando armonizar el resultado.

SINÓPSIS

1. Danza del hombre, *HP*.

El hombre está en la plenitud de su intelecto, sensibilidad y poder físico. Expresa en la danza su energía interna descubriendo en él, en cada paso las fuerzas desconocidas que lo rodean y que busca dominar.

2. Un buque de carga en el mar simbolizando el comercio entre el norte y el sur.

Aquí se interpretan las relaciones entre diversos hombres y lugares de diferentes recursos. Una danza gimnástica de los marineros denota vigor, actividad y fuerza física. Sirenas, de los mares tropicales seguidas por un tren de pescados aparecen a un lado del barco expresando indiferencia, sensualidad y seducción. Todo acompañado frenéticamente de los ritmos, sin compás y danza.

3. Un barco en los trópicos.

Calor y luz. Plenitud de la tierra y frutos en abundancia. Paz, tranquilidad y colorido exótico. Una brisa ligera inclina a los árboles frutales. Las frutas gradualmente crecen con más hermosura mientras los nativos pasan vendiendo sus productos. Los marineros del barco llegan a tomar sus cargas de frutas. La escena se torna más y más viva en tanto que la danza final describe el cargamento de las frutas sobre el navío.

4. La ciudad de la industria.

El norte, con sus rascacielos, maquinaria y actividad mecánica. El hombre toma las materias primas de la tierra: oro, plata, algodón, tabaco y la maquinaria que le permite dominar el entorno y satisfacer sus deseos y necesidades. El mundo laborando, dominado por la bolsa, denotando la riqueza acumulada. La lucha de la humanidad por su bienestar se

revuelve contra los mismos valores materiales, convirtiéndose en un deseo insaciable por los productos naturales de la tierra. El hombre y las materias primas se mezclan en los ritmos de *HP* terminando así el ballet.

SINÓPSIS DE LAS ESCENAS

- I. El hombre.
- II. El barco.
- III. Trópicos.
- IV. La ciudad de la industria y la maquinaria.

Se especificaba que no habrían pausas en la música por la orquesta durante los cambios de escena, se solicitaba no aplaudir durante los interludios orquestales.

Se señalaba de igual modo: “The Philadelphia Gran Opera Company desea agradecer al señor Stokowski que ha contribuido con sus servicios, como una expresión de su admiración por la cultura mexicana”.

La *world premier* contó con la asistencia de George Gershwin, Aaron Copland y Frida Kalho, entre otras celebridades. Ante el acontecimiento no se dejaron esperar las críticas.

John Martin del *Times*, de Nueva York:

Un agregado de distinguidos artistas bajo los auspicios de la Philadelphia Gran Opera Company, se conjuró para presentar por primera vez en el escenario, el “ballet-sinfonía” mexicano que lleva el críptico título de *HP*. Éste es la articulación de trabajos de Carlos Chávez, quien compuso la música y Diego Rivera, quien diseñó los decorados y el vestuario. Entre ellos han considerado que, a falta de un término mejor debe llamarse escenografía.

El término “ballet sinfonía” es exacto y previene algunas críticas de la obra como ballet puro. En sus notas al programa, ...Rivera resume el asunto precisamente cuando escribe que la música “puede existir afortunadamente sin la danza o el decorado”.

La acción consiste en cuatro escenas, sin ninguna trama, relacionándose con el contraste entre la productividad de los trópicos y el mecanismo de absorción del norte y sus inevitables interrelaciones.

A pesar de que el aspecto tropical es poco familiar, el tema mismo es un poco más que el “pas d’acier” desde otro ángulo de visión. Es quizá menos vital hoy día que lo fue en 1926 cuando el compositor lo concibió por

primera vez. Desde el punto de vista coreográfico, las danzas maquinales se suceden ininterrumpidamente, y no debe existir difamación acerca de la coreografía de la ...Littlefield, en el sentido de decir que ella no encontró nada que agregar al tema.

Es posible sentir considerable respeto, si bien no un gran entusiasmo por la coreografía; una vez más, un músico ha tenido formidable talento para lanzarle un reto a un compositor de danza. Chávez ha colmado su música de sustancia. Esta es infinitamente contrapuntística y la ...Littlefield se ha empeñado admirablemente en captar el sentimiento musical general de la obra. Ella se las ingenia para conservar tres o cuatro grupos activos al mismo tiempo, y mantener aún cierta unidad. Es durante los pasajes melódicos simples donde es menos afortunada. Cuando el ojo implora sostener una línea plástica, es muchas veces poco convincente. Sin embargo, cuando algunos de los personajes son racimos de plátanos, piñas, cocos y un gigantesco pez cubierto de papel majado, no hay muchas oportunidades de ser lírico sin un esfuerzo.

Algunas de sus ideas son admirables. Su tema para las sirenas, a pesar de no estar desarrollado, es exactamente bueno, y en el solo que danza HP mismo, ella desplegó una composición que posee forma, a pesar del hecho de que está en posición casi exclusivamente de trozos nerviosos al dictado de la música. En este papel Alexis Dolinoff, en tiempos pasados miembro de los ballets de Diaghilev y Rubinstein, hizo su reverencia a la audiencia americana. Parece ser un bailarín hábil, pero no es un papel para mostrarlo como el mejor. No tiene prácticamente la oportunidad de volverse lírico sin trabajo.

El decorado y el vestuario de Rivera están vivos con críticas. Es más afortunado vistiendo seres humanos que vegetales simbólicos y peces, en lo cual es sorprendentemente literal. Con estas excepciones todos los personajes están vestidos de una manera que les permite libertad de movimiento. Las sirenas son particularmente afortunadas.¹⁰

Mary F. Watkins del *Herald Tribune*:

Chávez y Stokowski han producido una obra que intenta simbolizar la interrelación entre Norte y Sur, entre productor y consumidor, entre la naturaleza y manufactura. Las escenas son cuatro, cada una teniendo un buque de carga como fondo. La primera escena revela al hombre en su poder físico, embriagado de alegría y en dominio de las fuerzas de la naturaleza; la segunda, la invasión del barco por el lánguido espíritu de los trópicos representado por las sirenas y las criaturas fantásticas del océano. La tercera muestra un embarcadero del Sur con sus representaciones de abundancia y vida placentera. El episodio final retorna a la mecanización del Norte con sus ruidos y tensión.

¹⁰ MARTIN, John, *New York Time*, 1 de abril de 1932, citado en L. Parker, Robert, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet", *Heterofonía*, julio-septiembre de 1986, pp. 16-17.

La puesta en escena, vestuario y proyectos son el resultado del genio de... Rivera; el color, humor y énfasis que se encuentran en la obra son debidos en gran parte a él. Los peces, las sirenas, cocos, cañas de azúcar, plátanos, cigarros y bombas de gasolina proporcionan algo nuevo y característico en el vestuario del ballet; conserva muy bien las cualidades de resplandor y simplicidad que han sido el secreto de su éxito.

...Chávez ha contribuido con un material menos impresionante. No puede haber duda de su musicalidad, pero su estilo, en lo peor, es pretencioso y vacío; en lo mejor, agradable pero insignificante. Naturalmente su música refleja las tradiciones raciales de su país, y para su reputación, ha hecho uso de la música folklórica primitiva indígena y azteca más que la del invasor español. Sus esfuerzos por representar el ritmo y la mecanización del norte resultan en gran parte producción de ruidos y ruptura de timpanos, buenos para impresionar y cuyo método puede ser considerado violentar siempre a los conservadores con el apoyo del modernismo, con la finalidad de perturbar a un auditorio convencional con deliciosos estremecimientos. Hay, sin embargo, menos aridez, insipidez y falta de madurez aparente en HP de lo que uno pudo haber esperado.

...Catherine Littlefield, dueña y señora del ballet de la Compañía de Ópera de Filadelfia, fue la responsable de la coreografía de la pieza. Ella se las arregló para lograr una producción totalmente inofensiva, pero igualmente nebulosa”.¹¹

En México el estreno tuvo su repercusión. Pablo Leredo, de *Revista de Revistas*, comentó:

HP, ballet de Carlos Chávez obtuvo en Filadelfia un éxito del que debemos sentirnos regocijados. Un punto más en la conquista que el arte mexicano ha emprendido... espíritu norteamericano. No hay que inquietarse, preguntándose si el esfuerzo considerable de nuestros artistas producirá resultados, inmediatos para una comprensión más inteligente de México por parte de los Estados Unidos. Se siembra en ...tiempo, materia difícil, terrible. Esperemos que el tiempo trabaje por México, Aunque, bien mirado, no hay que mezclar lo uno con lo otro.

Éxito que debiera haber sido más amplio, porque iban a estrenarse cuatro ballets, de Carlos Chávez, de Pomar y de uno de los más jóvenes músicos mexicanos. Ángel Salas. A última hora, un intelectual mexicano sostuvo, en Filadelfia, que era preferible poner cuatro ballets hispano-americanos, entre ellos uno mexicano, *HP*, de Carlos Chávez.

¹¹ WATKINS, Mary F., *Herald Tribune* sin fecha y mutilado en el registro de HP en la Colección de Danza de la Biblioteca del Lincoln Center, citado en Robert L. Parker, “Un estudio...

¿Quién fue ese intelectual? Alrededor de su nombre, impenetrable. Como el músico Pomar renunció a las cátedras que sustentaba en el Conservatorio Nacional, se hacen diversas y encontradas suposiciones.¹²

Tal vez el comentario más feroz sobre el estreno fue el de Frida que dijo: “Resultó ser una porquería... no debido a la música o a los decorados, sino a la coreografía, desde que se hizo una muchedumbre de güeros que aparentaban ser indios de Tehuantepec; y cuando tuvieron que bailar la Sandunga, parecía que tenían plomo en vez de sangre. En resumen, una pura y total cochinidad”.¹³

Chávez continuó preocupándose por la danza y eso fue lo que hizo cuando en 1933 fue jefe del Departamento de Bellas Artes. Tuvo muchos planes que no se concretaron, pero siempre invitó para realizarlos a Covarrubias y a Bolm.¹⁴ Para 1935, Carlos Chávez ya era considerado uno de los más importantes compositores de México:

Si la vida de Chávez no estuviera íntimamente ligada a su obra, podríamos despreciar el intenso apego que siente por la cultura México-americana, sobre todo desde que una gran parte de esta curiosidad y orientación intelectual se ha convertido en la expresión de un simple deseo de crear, sin premeditación determinada. Pero la música vence la tendencia y la elimina. La luz que emanan la sonata y el ballet (Los Cuatro Soles) de Chávez; su profundo conocimiento de la primitiva música peruana, mexicana y América-indiana; su pasión por las reliquias de la civilización azteca y por los diversos aspectos de la existencia y finalmente, el ufano panamericanismo que lo llevó a establecer relaciones, no con París, ni con Viena, sino con Nueva York, una de las maravillas del mundo nuevo; todo ello presenta claramente el aspecto intelectual de fusión entre el ego consciente del artista y lo que hay frente a él en forma de naturaleza objetiva.

...La música de Chávez, como la pintura de Rivera, nos emociona con el panorama del gran papel que tendrá México en el desarrollo de la cultura americana.¹⁵

No fue sino hasta algunos años después, cuando los ballets de Carlos Chávez fueron apreciados por el público de México. Las

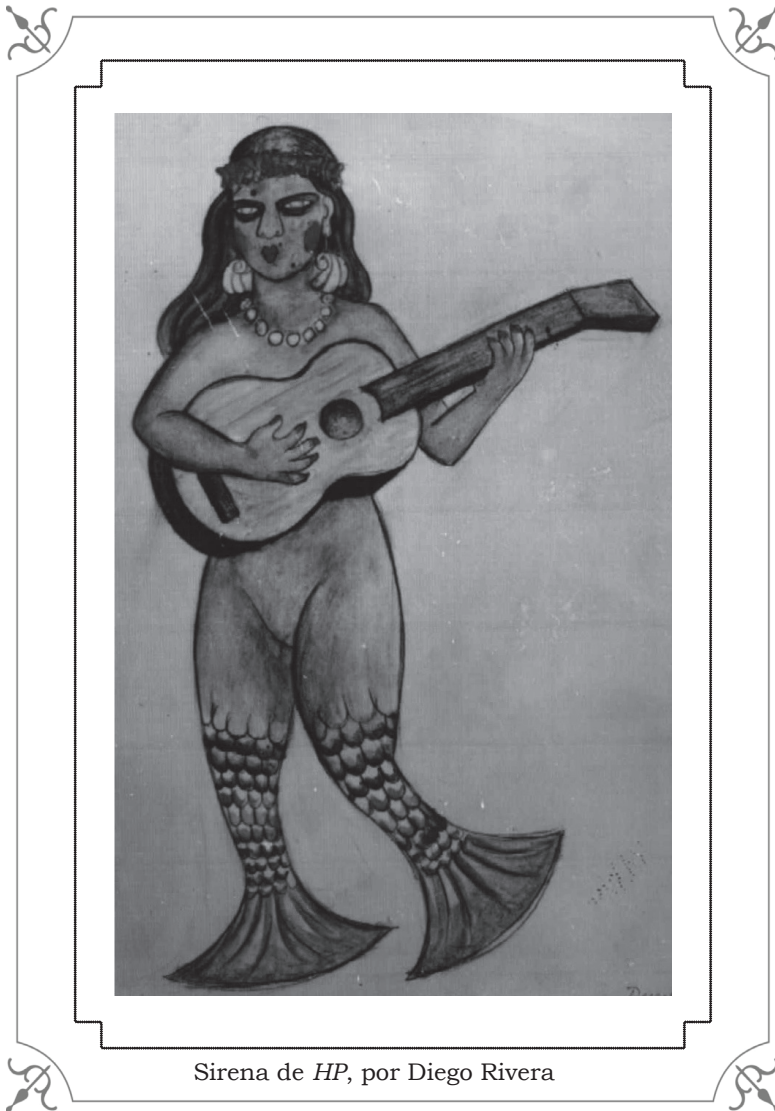
¹² LEREDO, Pablo, “Visiones del momento”, *Revista de Revistas*, núm. 1146, 1o. de mayo de 1932.

¹³ HERRERA, Hayden, *Frida: A biography of Frida Kahlo*, Harper and Row, N.Y. 1983, p. 132.

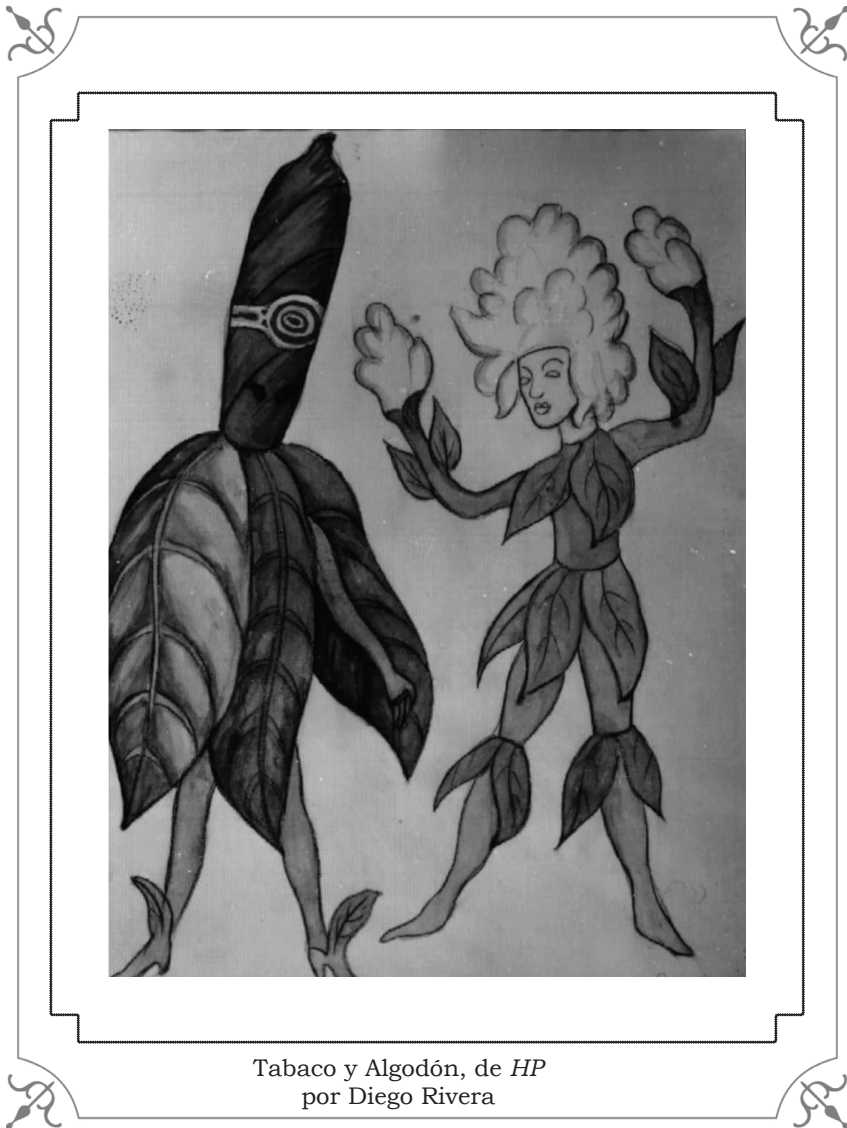
¹⁴ Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, México, AGN-FCCH, cor. 3, exp. 119. 1933.

¹⁵ ROSENFELD, Paul, *El Nacional*, 8 de diciembre de 1935.

producciones se realizaron con el Ballet Nacional en 1930, el Ballet de la Ciudad de México (1943-1947), con el Ballet Mexicano de la ADM (1951-1952). Entre dichas producciones la *Zandunga* (1930), arreglo del maestro Chávez, *Obertura republicana*, *Los cuatro soles* y *Sinfonía de Antígona*.



Sirena de HP, por Diego Rivera



Tabaco y Algodón, de *HP*
por Diego Rivera

PAVLEY Y OUKRAINSKY: SU RELACIÓN CON MÉXICO

GRACIAS A LAS INFLUENCIAS y conecciones del popular tenor de ópera José Mojica, la Gran Compañía Rusa de Ballet Andreas Pavley y Serge Oukrainsky logró programar una gira a la Ciudad de México.¹ Serge Oukrainsky en su autobiografía se refiere a los acontecimientos sucedidos en aquella ocasión:

Naturalmente esperábamos que al arribar a la ciudad de México, el director ensayaría a la orquesta tan pronto como la escenografía y el vestuario llegaran, y al desempacar presentaríamos nuestro programa.

No fue así: la construcción del teatro no se había terminado. El productor, señor Del Rivero, había alquilado la Plaza de Toros para acomodar a muchísima gente. (Alguna vez se utilizó para presentaciones de Caruso). A un lado de la arena mandó hacer un verdadero teatro, que todavía estaba en proceso. El foso de la orquesta, los vestidores de los artistas bajo el escenario, muchos de los soportes del escenario y los telones no se habían terminado. Tuvimos que ensayar con los trabajadores llenando y viniendo y la orquesta compitió con los ruidos de los serrotes y martillos.

Un día estaba yo parado cerca de Pavley dirigiendo uno de los grupos, cuando sentí algo como una explosión y vi a un electricista corriendo hacia mí. Una gran vigueta había caído golpeándome en la cabeza. Sangraba yo como una fuente. Pero fui afortunado; media pulgada más y me hubiese partido el cráneo. Todos pensaron que no podríamos inaugurar nuestra temporada.

Me llevaron a la enfermería utilizada por los toreros heridos, y un médico fue llamado. Por temor al tétano me pusieron mucho yodo en la herida.

Esto aconteció dos días antes de nuestra *premiere*, pero anuncié que, de todos modos abriríamos la temporada. Debido a la herida de mi cabeza, no pude ponerme la peluca. También unos días omití mis saltos.

¹ COREY, Arthur, "Life and death of Andreas Pavley", *The American Dancer*, abril de 1932, pp. 14 y 15.

Con todos estos problemas se dio nuestra primera función. En todas mis danzas me puse un turbante oriental y suprimí mis trozos (las partes) más violentos. Puesto que la construcción estaba incompleta, bailamos sobre una plataforma con una sola sección de nuestra escenografía, en vez de nuestra serie de telones con vívidos colores e interesantes diseños.

Teníamos que cambiar el programa cada tres días. Al final del tercer día el señor Del Rivero sugirió que tomáramos dos días de descanso, lo que permitiría ganar tiempo para terminar el teatro, así que pudimos presentar el segundo de nuestros programas con toda su calidad artística. A mí me dio un poco de tiempo adicional para recuperarme. Aceptamos con mucho gusto la propuesta.

Para cubrir el techo de la gran plaza en caso de lluvia, Del Rivero se endrogó fuertemente. En el centro de la arena, una estructura parecida a la de la Torre Eiffel sostenida con cables una cubierta de lona.

El ministro de Bellas Artes nos invitó a Pavley y a mí a cenar la noche del debut de nuestro segundo espectáculo. Después de la cena fuimos directamente a la plaza. El espectáculo que vimos fue increíble.

La inmensa jaula metálica se había soltado de su cable y colapsado sobre el frente del teatro, demoliendo el escenario y los vestidores de los bailarines. Este desastre pudo haber sido realmente trágico de haber estado los bailarines vistiéndose y el público presente.

La lluvia había estado cayendo y el arquitecto omitió tomar en cuenta el peso del agua en las bolsas de la lona. Cuando las lonas se llenaron los cables se rompieron, siseando en el aire húmedo como víboras, según nos dijeron. Entonces la gran jaula sin soporte había creado su propia devastación.

¿Qué demonios íbamos a hacer? Era imposible dar una función. El gran Teatro Nacional estaba todavía sin terminar. El señor Del Rivero bien podía cancelar nuestro contrato y nosotros quedar varados en la ciudad de México. Podía demandarlo por daños pero las demandas judiciales son caras y, mientras tanto, teníamos 40 personas bajo nuestra responsabilidad.

Entonces, como en un cuento de hadas donde la escena se mueve repentinamente, todo cambió. El teatro Esperanza Iris aunque no tan grande como iba a ser el Teatro Nacional, era suficientemente espacioso para acomodar una organización del tamaño de la nuestra y estaba disponible. Del Rivero nos dijo que lo habían arreglado para funciones. El hecho es que tuvimos excepcional éxito.

Decidimos hacer *Himno a la alegría* para nuestro debut en el Esperanza Iris. Usted recordará que era éste el ballet en donde utilizábamos algodón para el vestuario y que toda la compañía detestaba. En ese ballet use seis velos de gasa: dos rojos, dos blancos y dos turquezas. Durante el desarrollo del número, repentinamente oí un aplauso estruendoso. Fui hacia

los bastidores para averiguar la causa. Por un feliz accidente los dos velos turquesas, al recibir la luz amarilla de la iluminación, se tornaron verdes, integrando con los velos rojos y blancos los colores de la bandera mexicana. Debido a esta feliz circunstancia *Himno a la alegría* fue tan aclamada en cada programa que siempre hube que repetirla. Así un número totalmente detestado por la compañía, se convirtió en el favorito de nuestro repertorio...

Pero nuestro *manager* mexicano Del Rivero se portó estupendamente. Aunque no nos habíamos presentado en dos semanas, se nos pagó exactamente como si hubiésemos trabajado, después del desastre del teatro cualquier otro empresario habría invocado la cláusula de fuerza mayor de nuestro contrato y dejarnos en una condición desesperada, pero Del Rivero no hizo tal cosa.

En vez de eso Del Rivero nos explicó la crisis financiera en que estaba y pidió nuestra ayuda. Nuestro contrato señalaba siete funciones nocturnas y dos matinees, lo que nos dejaba siete tardes libres. Nos pidió que si en cuatro de esas tardes seríamos tan generosos de ofrecer lo que en México llaman funciones de “moda” y que eran presentaciones muy breves: funciones de una hora a precios módicos cerca de la hora del té. Esto le permitiría a él reponer algunas de sus pérdidas y, así mismo, anunciar una función de beneficio para Pavley y otra para mí, lo cual permitiría elevar el precio de los boletos en ambas ocasiones. Los fondos que se obtuvieran serían para nosotros pero también ayudarían a cubrir algo de sus costos.

Había sido tan decente que no pudimos rehusarnos. Pero para Pavley y yo caíamos en un frenético ritmo. Cuando no estábamos bailando, estábamos ensayando el programa del día siguiente, no fue tan pesado para el resto de la compañía. Mientras nosotros ensayábamos con los solistas, los otros estaban libres y cuando teníamos que ensayar con los ensambles, los solistas quedaban libres, pero Pavley y yo trabajábamos todo el tiempo.

Nuestras presentaciones fueron tan populares que las cuatro se extendieron a cinco y media y podrían haberse alargado más, pero teníamos que estar de regreso a los Estados Unidos para nuestros cursos de verano.

El inicio de nuestro compromiso fue tan deplorable que no había modo de predecir su final. Pero, con toda razón, la prensa declaró que “Pavley y Oukrainsky estaban partiendo triunfantes”.

En nuestra última noche el teatro estaba abarrotado, sin un asiento vacío y la gente de pie al fondo. El programa incluyó todos los ballets que se habían convertido en favoritos del público y regularmente recibían *encores*. En nuestro *Largo* con música de Handel, Pavley y yo presentamos una interpretación dramática, tal como el día de hoy la hacemos ¡Cuarenta años después!

Las demostraciones de reconocimiento hacia nosotros apenas habían comenzado. En nuestro honor la orquesta tocó una pieza sólo reservada

para ocasiones triunfales. Los bravos no cesaban. Enseguida tocaron música utilizada sólo para Jefes de Estado.

La totalidad del auditorio nos dio una ovación de pie. En agradecimiento señalé al concertino de la orquesta y por tercera vez bailamos *Himno a la alegría*, añadiendo al primer bailarín y a mí, quienes normalmente no aparecían y usamos otro vestuario. Nos bombardearon de flores.

En su primera presentación fuera de los Estados Unidos la primera compañía estadounidense de ballet, no sólo había recibido reconocimiento sino que se había cubierto de gloria.

La mañana siguiente Viola Schermont llegó tarde al ensayo. Por principio de cuenta nos dijo que tenía una buena excusa para su retraso y que no debía regañarla. Le pedí que me explicara y me dijo: “Mi excusa es que acabo de casarme”.²

La corta temporada se inició el 3 de junio de 1922 en la Plaza El Toreo y terminó el 10 de julio del mismo año en el Teatro Esperanza Iris. El repertorio incluyó los ballets originales: la *Danza poética*, de Schubert; la *Danza macabra*, de Saint Saëns; la *Puerta de redención*, de Listz; la *Tarde de un fauno*, de Debussy y otros. Amén de más de 52 *divertissement*:

La abeja, Adagio clásico, Argeliana, Au pays des moulins, Bal Mabilie 1840, *Carnaval*, Coquetería de otros tiempos, La crinolina, Crucifixión, Czardas y El Danubio azul. *Las Danzas*: Bárbara, Bohemia, de la Primavera, de los Címbalos, Directorio, Gitana, Holandesa, Japonesa, Oriental, Persa, Rusa, Sacra de Isis, Las dos mariposas, La efímera, Las encantadas, El errante, El fakir, Friso pompeyano, Himno de la alegría, Las hojas al viento, Humoresque, El juego de ninfas, Marionettes, El martirio, Mazurca, Mignon, La muerte y la doncella, Myosotis, El Nilo, Nocturno, El pájaro y el reptil, Pas de trois, Pastoral, Las plañideras, La primera muñeca, Rondó caprichoso, El recreo, Tarantela. *Valses*: Brillante, Romántico, Triste y Variación clásica. Otras creaciones como: Bacanal, Ballet hindú, Trianón y El sueño de Zobeide. Ballets de óperas con nuevas versiones: *Aída*, *Carmen*, *Cleopatra*, “Valse” de *Fausto*; *Heriodade*, “La danza de las horas” de *La Gioconda*; *Manon*, *La Traviata*, *Hamlet*, *Louise de Charpentier*, *Sansón y Dalila*, *Joyas de la virgen*, *Tannhauser*, *Lakmé*, la “Danza asiria” de *Salomé*, entre otras.

² OUKRAINSKY, Serge, Autobiografía.

En 1925 surgió la posibilidad de una nueva gira. Oukrainsky también escribió sobre ella:

Con gran éxito ensayamos en Nueva York durante un mes. Siempre disfruté el bailar en Nueva York porque allí parece haber un público más sofisticado. Trabajamos en las más importantes ciudades del Este, tales como Boston, Filadelfia, etc.

El Hotel Regis de la Ciudad de México posee un teatrillo propio. Mientras estábamos en Chicago recibimos una oferta del gerente del hotel para que volviéramos a trabajar en la ciudad de México. Pavley y yo aceptamos su propuesta.

En esa época viajábamos con un arreglo de gran combinación de bailarines. Sin embargo, el empresario de la Ciudad de México nos explicó, que ese era un gasto excesivo para un teatro pequeño como el de ellos, por lo que tuvimos que liberar parte del grupo de bailarines y utilizar una combinación reducida.

Esta vez, durante nuestro compromiso de regreso, tuve ocasión de ver más de México que en nuestra primera estancia. Fuimos a visitar la ciudad de Puebla, las Pirámides, Xochimilco y hasta una corrida de toros.

Tenía la impresión, antes de haber visto una corrida, que el torero debía evitar al toro para salvar al caballo y que todo esto era como una loca carrera para salvar al equino y que el único sacrificado era el toro. Pero me enteré que era precisamente lo contrario. El caballo lo ponen frente al toro para que la bestia clave sus cuernos en el cuerpo del caballo, no una sola vez, sino muchas veces y así fatigar al toro. Toman después al moribundo caballo y le tapan las heridas con paja, para volverlo a enviar a la arena a ser destrozado y martirizado.

La gente no se percata del sufrimiento del animal y sus vísceras han sido sacadas por el toro. Desde la distancia, al sol, la sangre fluyendo, pareciera gasa roja. Para disfrazar el dolor del caballo, antes extirpando sus cuerdas vocales, dando la impresión al público que el animal no sufre ni siente nada.

La corridas de toros son educación para sádicos, al igual que los ritos (de iniciación), iniciáticos en algunas hermandades universitarias. Fue la única corrida que vi y no deseo presenciar ninguna otra.

Durante nuestra estancia en México, de nuevo tuvimos la suerte de obtener otro gran éxito. Tan grande que Madame Rassini expresó su deseo de presentar a nuestra compañía en una temporada balletística en París. Madame Rossini era gerente del *music hall* Bataclán. Se había especializado en presentar artistas o compañías en diversos teatros que regenteaba.

Se arregló con nosotros después de una charla de negocios y después de discutir todo llegamos a un acuerdo. El ballet había sido reducido para

el Teatro Regis y esos fueron los requerimientos para las presentaciones de Madame Rassinini.³

El inicio de la temporada fue en el Teatro Regis el 24 de enero de 1925. Inmediatamente surgieron los comentarios de la prensa, desafortunadamente, no hay datos bibliográficos de esta nota:

Con teatro lleno se efectuó en el pequeño teatro del bulevar, el debut de la compañía de bailes internacionales y estéticos que dirigen Pavley y Oukrainsky y que apenas arribada, horas después hizo su presentación con éxito franco, rotundo y cariñoso.

No se podía exigir más de aquel conjunto artístico sobre la escena, ni menos del conjunto orquestal que destruyó impiamente todos los números del programa.

¡No hay derecho, señores, no hay derecho!

Jamás hemos visto padecer más a un director de orquesta que a este esforzado señor Schmid manejando aquella anarquía del sonido, aquella pugna de afinaciones. Aquel desacuerdo y falta de colaboración de sus compañeros...

Se inició el espectáculo con el más bello de todos los números del programa: "La danza del Templo Sirio", ballet en un acto de fuerte ideología, de estupenda belleza, de inolvidable plasticidad.

En él hicieron su presentación todos los componentes del cuadro y su reaparición ante el público. Andreas Pavley, cuyo recuerdo era grato a los espectadores, evocando su anterior temporada en el Teatro Iris.

La suntuosidad de este número inicial, la armonía litúrgica en las actitudes del rito cruel; la emoción intensa que levanta en el espíritu este "ballet", desde las genuflexiones sumisas de "Las Víctimas", hasta el rígido traslado de "El Holocausto" y las danzas sagradas de "sacerdotes" y "sacerdotizas", subyugaron hondamente al auditorio y lo predispusieron a gustar con holgura de cuanto esperaba disfrutar en la dilecta velada.

Por eso, desde aquel introito, hasta el final fueron aplaudidos uno a uno todos los números del programa, subrayando con entusiasmo en la ovación aquellos que más encantaron por su novedad o su belleza, como "Miosotia", de la señorita Samuels, "El Pájaro y la Serpiente" (señoritas Milar y Bennett); "Pastoral" Andreas Pavley y señorita Milar "La abeja", deliciosa nadería, vivificada por la señorita Milar; "Thais" por la señorita Elisius y sobre todos ellos, sincera y entusiastamente aclamados hasta lograr el "bis", "El Danubio Azul", sugerente y delicioso interpretado por las señoritas Elisius, Bennett, Champman, Eggerman y Madson y el inefable.

³ *Idem.*

La compañía presentó 55 ballets, entre ellos: *Tláloc* o *Danza del dios mexicana*, con música de Rubinstein, decorado y vestuario de Carlos González. Las novedades fueron el *Ballet clásico* y las danzas: *De la víctima*, *De la victoria*, *Del Templo Sirio*, *Siamesa*, *La campesina y su muñeca*, *Las flores del mal*, *El hijo pródigo*, el *Largo* de Handel, la *Mazurca blanca*, *Polka francesa*, *La polvera*, *Sacerdotisas de oro*, *Sacrificio*, *Templo del dragón*, *Thais*, *Tres estudios griegos*, *Vals de amor* y *La montaña de Venus*.

Actuaron también en el Estadio Nacional, donde se realizó la función de despedida.

Antes de partir Pavley y Oukrainsky concedieron varias entrevistas. Don Luis Mercader presentó un periodista a los artistas, que describió así el encuentro:

En un rincón, bajo la sombra, alguien lee, en un inglés rítmico y lento, un texto de Baudelaire. La voz apaga nuestros pasos, que vuélvense casi tácticos para no turbarla, para no fragmentarla. Paréceme reconocer una página de los poemas en prosa, la maravillosa armonía de la “Invitación al viaje”...

—Sí, leíamos a Baudelaire —responde Pavley—, asimilamos plenamente el espíritu de los poemas. Para interpretar a un autor es preciso conocerlo ampliamente. Y nosotros hemos logrado obtener una danza sobre el texto de “Las flores del Mal” con música de Cul.

—Inicia una breve disertación, sobre las condiciones culturales de los danzarines: conocimiento de música, pintura, decoración. Literatura y hasta un poco de gimnástica y electricidad. Caen los nombres con ágiles comentarios Rubinteín, Kreisler, Goethe, Schiller y de paso algún poeta español, creo Machado. Relacionando unos textos con los otros, unas disciplinas estéticas con las otras, para resumirlas en la danza, suprema expresión artística.

Oukrainsky, hasta ese momento callado impetuosamente exclama:

—Sí hablemos de México. No es un afecto falso y comercial el que nosotros tenemos por este país. Hemos vuelto porque era preciso el retorno...

—Pavley: Chapultepec es un sitio ideal para la danza, si fuera posible lograr la perfección griega antigua o la de Isadora Duncan.

...Responde uno de ellos, Pavley o Oukrainsky, poco es la diferencia de uno a otro, por unión artística:

—No le digo mentira: los públicos de México, del Uruguay y del Brasil son los más comprensivos de la danza clásica. Tienen un don nato de arte y de

una inquietud que va de lo antiguo a lo moderno, para aceptar y admirar todo lo aceptable y admirable.⁴

A un salón de ensayos del hotel Regis, de piso encerado y con un piano de cola, los periodistas “Júbilo” y Ortega fueron a ofrecerle a Pavley algunas danzas mexicanas del repertorio del Teatro Mexicano del Murciélago. Pavley se interesó vivamente después de observar los trajes con su vistosa originalidad. En otra cita “Júbilo” acompañado por Carlos González y Luis y Pepe Quintanilla, dejando que Luis explicara todo acerca de las danzas y las músicas. Pavley y Oukrainky manifestaron el deseo de aprender el *Jarabe*. Carmen Galé aceptó gustosa enseñar a las “girls” y a los maestros y así comenzaron a ensayar el más popular de los bailes mexicanos:

Asisten a la clase Miss Samuels, la deliciosa muñequita de la campesina rusa; Miss Elisius, la venus pelirroja de “El Danubio Azul” Miss Allen, la ninfa quebradiza y toda armonía de “Los tres estudios griegos”, de Schubert; Miss Campana, la ingrávida amada de “El adagio Clásico”. Y en calidad de espectadoras Miss Milar, con la picardía graciosa de sus ojos traviesos, Miss Bennet, esbelta y fría, y otra miss rubia y de ojos que miran con soñadora tibieza.

Las bailarinas ensayan en ropas ligeras que permiten apreciar la calidad de sus movimientos. Cuando ensayan el *Jarabe* bajo la dirección de Carmen Galé, los Quintanilla y yo, nos instalamos como jueces benévolo en los sillones, animando a las aprendices de nuestra danza vernácula con sonrisas de aprobación. Y ellas confiando en que nuestra nacionalidad nos da autorización para juzgar, nos interrogan con su mirada internacional

—¡Very Well! —le contestamos.

—¡Wonderful! —exclama nuestro entusiasmo.

Miss Samuel habla un poco el español,

—Me gusta mucho este baile —confiesa en un momento de descanso—. Es que yo tengo corazón de española.

Pepe Quintanilla acaba por sentirse bailarín y periodista. Cuando Carmen Galé explica a Oukrainky la técnica del zapateado. Pepe practica con las muchachas.

Por hoy ha terminado la clase de “jarabe”. Pavley y Oukrainky invitan a sus discípulas a ensayar *L’après midi d’un faune*; Miss Elisius y Miss Campana insisten en el “jarabe”.

⁴ “Los emperadores del ballet, Pavley y Oukrainky”, *El Universal Ilustrado*, Año VIII, Núm. 403, 29 de enero de 1925, p. 20.

Este es un trazo rápido y nervioso, como lo exige el momento, esa vida de misterio, de misterio inquietante, como una ceremonia celebrada entre vestales, al que aspiran penetrar con una curiosidad mezclada de deseo, los muchos espectadores enamorados de los muslos ruberianos de Miss Eli-sius, de la traviesa picardía de Miss Milar, de la palidez de virgen viciosa de Miss Bennet, de la gracia *mignon* de Miss Samuels y de la musicalidad de movimientos de Miss Allen.⁵

La compañía había causado una profunda impresión en el medio artístico mexicano, propiciando como lo hemos comentado, que empresarios y periodistas se acercaran a los cultos directores y que también jóvenes bailarines como Enrique Vela Quintero no dudaran en presentarse a audicionar. En la Escuela de Ballet de Chicago Pavley y Oukrainsky impartieron clases no sólo a Vela Quintero sino también a otros bailarines mexicanos: entre ellos Pedro Valdés, Pedro Rubín, Keith Coppage, Gertrude Knowlton, Martha de Negri, Magda Montoya y Sergio Franco.

En los Estados Unidos también tuvo repercusión esta segunda visita del ballet a nuestra ciudad y esta curiosa nota apareció a su regreso:

En México hace dos años el Ballet Pavley-Oukrainsky fue recibido con entusiasmo. Los mexicanos, como cualquier bailarín lo dijera, son gente culta y encantadora y aprecian mucho el ballet. Cuando no tienen revoluciones, son indulgentes con el arte. Pavley ya habló con ternura de su público mexicano. Adolph Bolm's Ballet "Intime" fue con genuino español-americano fervor. Y Pavley-Oukrainsky planea volver a visitar México otra vez algún día. Pero saben que nunca más bailarán en la Plaza de Toros.

Los teatros en la capital de México son pequeños y aún con los boletos vendidos a altos precios, la vuelta no es suficiente para que guste a los empresarios cuando la importante compañía visita la Ciudad. Entonces la Plaza de Toros construída al estilo de nuestros grandes estadios de fútbol, es elegido como escenario del ballet.

Fue en la Plaza de Toros en la que bailó Pavlova durante su primera visita a México, también Caruso cantó *Aída*, *holding* con un *paraguas* aparte del maquillaje de egipcio. Y fue en la Plaza de Toros que Pavley y Oukrainsky hicieron una serie de apariciones con ballets muy elaborados.⁶

⁵ "Júbilo", " Los maestros de ballet ensayan *El Jarabe*, La danza folklórica", *El Universal Ilustrado*, Año VIII, Núm. 405, 12 de febrero de 1925, pp. 20 y 53.

⁶ Nada Mac, Lean, "When the Ballet Goes on Tour", *Dance Lovers Magazine*, abril de 1925 , pp. 12, 13 y 60, Gira a México y sudamérica

En 1926 Pavley concedió una entrevista exclusiva a Xavier Mondragón en Chicago:

Llegamos al estudio que tienen instalado aquí los bailarines Pavley y Oukrainsky en el edificio de Lyon&Healy... Para evitar la lata que me da [Paco] Parafán con sus interpretaciones, lo mando con *Madame Nemeroff* a ensayar el Jarabe Tapatío y otros zapateados españoles.

Mientras escuchamos la música tapatía que baila el mexicano y la guapa rusa Nemeroff, M. Pavley contesta por escrito a las interrogaciones que le hago... Acaba de volver de París donde como en todas partes, fue recibido con su cuerpo de ballet con todo lujo de cortesías y aplausos en los Campos Elíseos.

— Y acerca del Jarabe Tapatío, qué tanto éxito ha tenido en Europa, ¿qué me dice usted?

Is one of most succesfull dances in our repertoire —me contestó, en fino inglés, agregando que, tiene del público mexicano la más grata impresión de su vida artística; que es un público muy inteligente y conocedor en materia de arte y que siempre responde a los llamados de buenas compañías que se presentan en sus teatros.

Entusiasmado recuerda el maravilloso clima de la ciudad de México, sus bellos edificios, sus costumbres un tanto raras para el europeo. Bailó el Jarabe en París y fue llamado varias veces al escenario, después de la representación, siendo premiado por el público con una ovación entusiasta y calurosa.

Cuando le pregunté ¿qué clase de teatros prefería en México para trabajar? Me contestó que el Teatro Iris, pero que para funciones populares, prefería la Plaza de Toros El Toreo, lo cual recuerda a los circos romanos; estas exhibiciones al aire libre solamente se ven en México, donde procuramos revivir épocas históricas.

M. Pavley, en combinación con Paco Parafán, el gran charro mexicano, dan clases de bailes mexicanos y españoles a los alumnos de su academia de bailes clásicos.

...Los platillos mexicanos, para un paladar delicado y europeo como el de Andreas Pavley, son algo que agradan al bailarín. Y cosa rara, me habló de los gusanos de maguey muy doraditos en manteca, de las enchiladas exquisitas, del mole y de los frijoles refritos y... del mal comprendido licor nacional, el pulque.

Tiene grandes y buenos amigos entre los periodistas metropolitanos, recordando gratamente a don José Joaquín Gamboa, el cronista teatral de *El Gran Diario de México*, con quien pudo entenderse perfectamente en fran-

cés. También recuerda a “Fantasio” un cronista de teatro con quien cultivó estrecha amistad.⁷

Después del suicidio de Pavley, en 1931, Oukrainsky y Carlos Chávez continuaron escribiéndose por muchos años, planeando montar sus ballets mexicanos en la reputada compañía estadounidense. Al paso del tiempo México aplaudió a artistas de la danza que pertenecieron tanto al Ballet como a la Escuela de Pavley y Oukrainsky como Xenia Zarina, Keith Coppage, Enrique Vela Quintero, Knowlton y Franco.

Arthur Corey mencionó cómo José Mojica apoyó la gira en México:

*A Mexican engagement was arranged through the influence and connections of their friend, Jose Mojica, the popular opera tenor, ...En Mexico City a rain-soaked tarpaulin collapsed, endangering the lives of many of the company and injuring Oukrainsky.*⁸

El compromiso de México se organizó a través de la influencia y conexiones de su amigo, José Mojica, el tenor de ópera popular, ...En la ciudad de México una lona empapada por la lluvia se desplomó, poniendo en peligro la vida de muchos de la empresa e hiriendo Oukrainsky.

⁷ MONDRAGÓN, J. Xavier, “Pavley dijo... Nuestras crónicas exclusivas de Chicago”, *El Universal Ilustrado*, núm. 480, 22 de julio de 1926, pp. 37 y 65.

⁸ COREY, Arthur, “Life and death of Andreas Pavley”, *The American Dancer*, abril de 1932, pp. 14 y 15.



Andreas Pavley

LAS MISTERIOSAS: OHANIAN Y ZARINA

Armén Ohanian, la danzarina de Shamaká

A LA BAILARINA y escritora persa Armén Ohanian, la conocíamos en México por su libro *La danzarina de Shamaká*, prologado por Anatole France y comentado en un artículo de Macedonio Garza, escrito en Londres en marzo de 1919:

Recibí tu libro con tu carta, hermana, y gracias.

Desde mis tempranos días fui filósofo, idealista, y aún fui fatalista en medio de todo mi óptimo vivir: y no en virtud de estudios académicos, sino porque ese es el natural de mi vieja estirpe. Luego, al conocerte, me torné poeta. Más ayer que leí tu libro volví a sentirme niño. Jugué contigo y tus hermanitos y cuando las leves pinas de esa tu niñez flotaban ya como fragancia, leí, leí ufano tras el huir inefable del alma gemela de la mía. Leí las demás y en ellas encontré reflejado, con indecible goce para mi ser libre, la más moderna concepción de la vida autónoma del espíritu, la tendencia del Arte a dejar de ser siempre lo mismo. ¿A qué fugaces realidades no se sobrepone tu anhelo insaciable de la cultura del alma? En pos del progreso divino, por momentos se salva de las pinas tu espíritu, acompañado de nativas añoranzas orientales.

...Un hecho inesperado me llenó de asombro. Había terminado sin darme cuenta, el ininterrumpido relato de tus emociones místicas vividas... con amor infinito, pasé la mirada sobre tu espiritual dedicatoria...

Qué quieres que yo responda querida hermana bayadera. Desde que leí tu libro, he dejado de ser poeta, cesé de filosofar, soy un simple derviche, “tu derviche” como tú me llamas; y es mi vida ahora como una extraña infancia en cuyo reino, todo ríe o llora a través del espeso velo de la apariencia.

Amo las rosas: ¡es tan sincera su sonrisa! Pero las amo, sobre todo, porque sé que el goce y la crueldad las hacen bellas.¹

¹ GARZA, Macedonio, “Revista de Revistas en Londres, Entre dos linajes”, *Revista de Revistas*, núm. 466, domingo 6 de abril de 1919.

Fragmentos del libro de Armén, traducidos por Garza, fueron publicados por *Revista de Revistas*.² De igual manera su estudio *Los poetas en la tormenta rusa*. Al arribar a nuestra ciudad, Armén ya contaba con una segunda obra *En las garras de la civilización*:

Acaba de llegar a México, procedente de Alemania, en donde residió en los últimos tiempos, la célebre bailarina persa Armén Ohanian, creadora de extraños y bellos bailes orientales que le han merecido gran fama en París, en Londres y en otras capitales europeas.

Los principales periódicos del mundo se han ocupado de esta admirable danzante, y recordamos una preciosa plana a colores que le consagró *L'illustration* de París, durante su estancia en aquella capital. Allí estaba Armén luciendo sus maravillosos trajes; que le asemejaban a una princesa de "Las Mil y una Noches".³

El propósito de su viaje fue concluir su último libro *El derviche eterno*. Para ese entonces Armén Ohanian era la esposa del economista Macedonio Garza. A la Ohanian le conmovieron nuestros indígenas. Habló con vehemencia: "Lo que precisan es educarlos, ennoblecerlos de nuevo... La regeneración del indio, depende de los intelectuales. Ellos son los que pueden encauzar las opiniones y quienes deben luchar para conseguir que el aborigen vuelva a ser lo que fue, tanto desde el punto de vista físico, como desde el moral".⁴ Cuando se le preguntó: ¿Dónde había nacido? Ella contestó: En el Cáucaso, en un pueblo llamado Shamaká. —¿Y a dónde has venido? —A mi nueva patria.⁵

Armén preparó con esmero su debut. Fue en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, el 17 de marzo de 1923. En el programa de mano el escritor Guillermo Jiménez expresó:

Yo vi lleno de asombro en la Universidad de "Les Annales" de París, bailar a esta danzarina sagrada, que guarda dentro de su corazón la leyenda doliente de los viejos ritos y el alma de su antigua raza.

...Una vez Armén contó su encantadora estética a una revista parisiense:

² OHANIAN, Armén, "En Samaká. Letras y Arte", *Revista de Revistas*, núm. 556, domingo 2 de enero de 1921, p. 28.

³ "Se encuentra en México una gran bailarina persa de fama mundial", 13 de diciembre de 1922, 2a. sec. p. 3.

⁴ I. de M. "Armén Ohanian en México. Letras y Arte" *Revista de Revistas*, núm. 657, domingo 24 de diciembre de 1922, pp. 36 y 37.

⁵ *Idem*.

Poeta nació, y mi alma ha de cantar lo que lleva grabado de mis lejanos países, y al descubrir que no era dueña de versificar, decidí escribir mis poemas con ademanes y movimientos rítmicos. Mis danzas son la vida que se va desarrollando, desde la alegría cándida de una adolescente rústica, hasta la muerte, a través del amor, del desencanto, de los dolores y de las plurales rebeldías.

...Quiero que de la serie de mis danzas en conjunto se desprenda la vida de una mujer fervorosa y mística, de sensibilidad mórbida, que anhela confundirse con el ritmo universal, que lucha y se desalienta, se exalta y desfallece a la postre en el olvido del Nirvana.⁶

En la función, Armén platicó sobre *La poesía y la danza de Asia* y Diego Rivera sobre la escultura y la pintura persa, mostrando proyecciones. Ohanian danzó acompañada por el Coro popular armenio de los hermanos Odabachian y el maestro Julián Carrillo: la *Miniatura Persa*, la *Danza rústica*, *Las encadenadas*, *La cortesiana tártara*, la *Danza de la poseída* y *Hacia el Nirvana*. La empresa que la presentó fue la de Camille Martin y los precios de entrada costaron \$2.00 y \$3.00 pesos.

Un Gran festival Oriental de Arte, ofreció Armén en el Teatro Esperanza Iris. Interpretó la *Danza rústica*, la *Danza de las prometidas*, la *Danza de harem*, *La cortesana tártara*, *El despertar de las odaliscas*, *La mujer caída*, *El caballero de la muerte* y *La danza fúnebre*. Los decorados fueron de Diego Rivera y Carlos González:⁷

Espíritu culto, la exquisita danzarina quiso exhibir el folklore de las danzas y canciones de su país ante nosotros y pensando en que la clase estudiantil hallaría grato e instructivo el espectáculo, le dio facilidad de concurrir, repartiendo entre los estudiantes de diversas escuelas todas las localidades del Iris.

¡Pavorosa idea de la gentil artista! ¡Tremendo error de su amplia cultura!

Desde que entraron al recinto los jóvenes estudiantes, dieron pruebas de una incultura lamentable, de una grosería definitiva. Gritos, alharaca, tomar por asalto los palcos, que no les correspondían, arrojar a los espectadores de patio “palomitas” y “areoplanos” de papel, cuanto hace la plebe en las barracas, todo hicieron los jóvenes de nuestras escuelas ante un espectáculo que si algo tiene es precisamente eso: cultura.

⁶ JIMÉNEZ, Guillermo, “La estética de Armén Ohanian”, programa de mano de *Armén Ohanian*, Escuela Nacional Preparatoria, 17 de marzo de 1923.

⁷ “Armén Ohanian en el Teatro Iris, Notas Teatrales”, *Excélsior*, 23 de marzo de 1923, 2a. sec. p. 8.

Tal era la baraunda de aquellos jovencuelos que la policía tuvo que ir a ponerlos en orden; pero, como es costumbre en esta tierra, la policía fue solamente objeto de burla y el escándalo siguió.

Durante la primera parte del programa, mientras todo el público escuchaba los cantos y respetuosamente contemplaba las danzas simbólicas de Armén Ohanian, de allá, del grupo estudiantil salía siempre la voz destemplada que interrumpía, el chasquido de un beso simulado, el aplauso inoportuno e insistente y cuanto sabe hacer en las barracas y en las carpas la hez de nuestro pueblo.

Tanta fue la impertinencia de los invitados, que el público que había pagado protestó de aquellas manifestaciones de incultura y entonces los jóvenes estudiantes, con todo el vigor de su educativa juventud, se enfrentaron con los espectadores de abajo desde su alta localidad y armaron el escándalo mayúsculo en que tuvo que intervenir, pidiendo calma y raciocinio la propia artista persa que nos va a poner buenos cuando se aleje de esta “culta capital”.

El señor secretario general del Ayuntamiento don Julio Jiménez Rueda, por no haber en esos momentos autoridad competente en el teatro, asumió la responsabilidad y mandó castigar a los autores y presuntos responsables del escándalo.⁸

Ohanian impartió clases de “danza interpretativa” en el Conservatorio Nacional de Música:

Teniendo una completa independencia la danzarina puede crear —y ya se sabe que en arte sólo vale la originalidad— y sus danzas son fiel asunto de su personalidad, algo de ella misma... Poemas del corazón que se traducen en ritmos y armonía.

Así rebasaron la línea infinita de la mediocridad, las dos primeras danzarinas clásicas del Conservatorio Nacional... ¡Las únicas!...

Eufrosina García, por la delizadeza de su improvisación, por su gracia brillante, que recuerda vágamente la exquisitez de Anna Pavlova y por la feliz y atinada interpretación de la música de Grieg.

Estela Torres, es otro temperamento. Más modernizada, accesible a la dramaticidad, su espíritu atormentado evoca los bailes fantasmagóricos de Loie Fuller, la danzarina privilegiada que posee el velo de Isis y el alma multiforme de Terpsícore.

Seguramente surgirán otras. Cinco, diez, veinte... Acaso más.

¿Y el baile oriental?...

⁸ ELIZONDO, “Armén Ohanian y la Plebe. Notas Teatrales”, *Excélsior*, 9 de abril de 1923, p. 8.

Esa será la que interpreten nuestras artistas, porque es una sensibilidad hermana a la nuestra, porque se identifica, acaso con aquellas danzas místicas y dislocadas de los bailarines aztecas de que habla el historiador y guerrero Bernal Díaz del Castillo...⁹

Otros de sus alumnos fueron T. A. Dávila, *Yol Itzma* y Enrique Velezzi.

Y Armén abandonó nuestras tierras. En 1924 realizó un recital en el Aeolian Hall. “Miss Ohanian posee una personalidad magnética y su danza es expresiva en toda la gama de emociones humanas, con un predominante espíritu melancólico”.¹⁰ Después continuó actuando en los teatros de París, Nueva York y Filadelfia. Entre su repertorio incluyó las principales danzas de *La fiesta del Fuego* de Antonio Gomezanda.¹¹

En 1933, Armén y Macedonio, asistieron a la junta constitutiva de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).¹² Al parecer volvieron a México en varias ocasiones, alternando sus viajes con las exitosas giras artísticas que Armén continuó haciendo por muchos años más, hasta regresar a México definitivamente.

Las danzas de la increíble Xenia Zarina

Xenia Zarina (1905-1967) afirmó que su nacionalidad originaria fue la rusa, nació en la época de los zares, en una pequeña población del sur en las cercanías de Kharkov, sus padres eran de clase acomodada: “Comencé a estudiar ballet clásico ruso. Fueron mis profesores Michael Morkin, Genrick Vestoff, Constantino Kobeledd, Laurente Novikoff y Michael Fokine”.¹³ Dijo también que había asistido de niña a la academia de baile de Isadora Duncan.¹⁴

⁹ LEBLANC, Oscar, “Las primeras danzarinas clásicas mexicanas”, *El Universal Ilustrado*, Año VII, núm. 323, 2 de agosto de 1923, p. 42.

¹⁰ “Ecos desde Danceland”, *Dance Lovers Magazine*, julio de 1924, pp. 49 y 53.

¹¹ Academia Gomezanda, Festivales artísticos, *La Fiesta del Fuego*, febrero de 1927, Volante.

¹² MUSACCHIO, Humberto, *Diccionario enciclopédico de México*, Andrés León editor, México, 1990, p. 1036.

¹³ MOTA, Fernando, “El alma viajera de Xenia Zarina”, *Jueves de Excelsior*, 24 de agosto de 1933, p. 7.

¹⁴ GALEANA, Juan, “Nuestras juveniles bailarinas del futuro”, *Jueves de Excelsior*, 30 de noviembre de 1933, p. 20.

Al estallar la Revolución rusa emigraron con su familia a los Estados Unidos: “En norteamérica completé mi educación artística en el baile”, soy ciudadana americana y bailé con el Chicago Opera Civic Ballet.¹⁵

Esta agrupación conocida también como Gran Compañía Rusa de Pavlev & Oukrainsky realizó en 1925 una gira por México, Cuba, Brasil¹⁶, Uruguay¹⁷ y Argentina.¹⁸ En el cuerpo de baile figuró, una bailarina apellidada Zimmerman como era costumbre de la época y que indudablemente fue Xenia. Zarina participó en los ballets y *divertissement Del templo Sirio, La bella durmiente, la Danza macabra, el Friso pompeyano, el Himno de la alegría y la Danza poética*. Xenia siempre se refirió al gran éxito que tuvo en el Teatro Colón de Buenos Aires.

En 1929, ya fue muy conocida en el sur de California, por sus interpretaciones de danzas solistas, entre ellas una inspirada en antiguos documentos de Egipto.¹⁹

En 1930, además de continuar como miembro de la Chicago Civic Opera,²⁰ preparó un recital con lo mejor de las danzas orientales, clásicas y de carácter.²¹

En la primavera de 1931, trató que el actor chino Mei-Lan Fang le diera algunas clases, el maestro se disculpó pero la invitó para que observara sus funciones y le pidió que bailara para él. Acompañada de su madre, Xenia ofreció sus danzas en una suite del Hotel Stevens a Mei-Lan-Fang, a su empresario y miembros de la compañía del artista.²²

¹⁵ “Xenia Zarina intérprete de la Danza”, *Jueves de Excélsior*, núm. 485, 8 de octubre de 1931, p. 16.

¹⁶ Teatro Municipal, Gran Compañía Rusa Pavley & Oukraisky, Río de Janeiro, 26 de mayo de 1924. Programa de mano.

¹⁷ Teatro Solís, Gran Compañía Rusa Pavley & Oukraisky, Montevideo 16 de junio de 1924. Programa de mano.

¹⁸ Teatro Colón, Gran Compañía Rusa Pavley & Oukraisky, Buenos Aires, 18 de julio de 1924, Programa de mano.

¹⁹ “Xenia Zarina”, *The American Dancer*, mayo de 1929, p. 8.

²⁰ Fernando Mota, “El alma viajera de Xenia Zarina”, *op. cit.*

²¹ “Xenia Zarina”, *The American Dancer*, marzo de 1930.

²² *The American Dancer*, julio de 1930.

Ese año, regresó a México, permaneció durante cuatro meses²³ recorriendo varios pueblos, recopilando materiales sobre las danzas aztecas y populares, con el propósito de en un futuro incorporarlas a su repertorio. Entrevistada por Fernando Mota, —cronista que no firmó la nota—, Xenia dijo:

Entre mis danzas favoritas tengo algunos bailes sagrados del Japón y las danzas de las “geishas”, que están constituidas por interpretaciones mímicas-coreográficas de cuentos y leyendas tradicionales. Es algo exquisito, sutil, de una expresión tan pura y bella que podríamos calificar de “danzas de cámara”.

Tengo una estilización titulada “España”, resumen de mis impresiones de los bailes españoles, en la que hago una interpretación coreográfica del espíritu de esa raza pasional y potente.

Respecto a mis danzas orientales, son tres las más importantes, desde el punto de vista de mi predilección y con las que he obtenido mayor éxito ante todos los públicos:

Una interpretación del rito greco-ortodoxo que yo titulo “Ícono bizantino”. Es baile clásico ruso.

“Diosa egipcia”. Composición coreográfica inspirada en pasajes de “El Libro de los Muertos”. La danza está constituida con la representación de las posturas de las figuras que ilustran dicho libro.

Y “Teveda de Ankor Vat” (Danzarina sagrada del templo). Esta danza representa la “Leyenda del Loto”, que aparece esculpida en los maravillosos encajes de piedra del indicado templo siamés de Camburia.²⁴

En septiembre se presentó en el Teatro Orientación. En octubre, Xenia actuó en el Teatro Nacional.²⁵ con un programa de danzas primitivas y orientales. El compositor Antonio Gomezanda quien dedicó a Xenia su *Plegaria a la Virgen morena*.

Carlos González, director de la Escuela de Plástica Dinámica recomendó, sin éxito, al jefe del Departamento de Bellas Artes su contratación como maestra.²⁶ Xenia realizó entonces un circuito

²³ AULESTIA, Patricia, *Despertar de la República dancística mexicana*, pp. 115 y 116.

²⁴ Xenia Zarina intérprete...

²⁵ Vixe “FE” *Revista de Revistas*, Año XXI, núm. 1116 (*bis*), 18 de octubre de 1931, p. 12.

²⁶ TORTAJADA, Margarita, *Danza y poder*, México, INBA, 1995 (Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época), p. 84.

por varios estados de la Unión Americana, contratada por un empresario neoyorquino.²⁷

No sabemos con certeza cuándo viajó a Egipto, parte de la India, Afganistán, Turquestán, Java, China, Japón. El archipiélago polinesio, Tierra Santa, Turquía, Italia, España, Sudamérica²⁸ y todo el territorio de Estados Unidos.²⁹

A su retorno a México, en julio de 1933 Xenia y Keith Coppage con Antonio Gomezanda, realizaron un Festival de danzas mexicanas en el Teatro Orientación. Gomezanda interpretó su *Plegaria a la Virgen morena*. Keith y Xenia bailaron *Inditas con Guajes*, *danzas yucatecas*, *Danza de los viejitos*, *Dos estudios mexicanos* y los *Estudios prehispánicos*, los dos últimos de Gomezanda. Keith interpretó las *Chiapanecas* y la *Zandunga de Tehuantepec*. Xenia el *guajolote de Michoacán*.³⁰ La danzarina rusa logró un gran éxito.³¹

Otro Festival de danzas del Lejano Oriente³² realizó Xenia en el Teatro Hidalgo:

...el éxito artístico que obtuvo en esta nueva presentación, vino a renovar, justo y merecidamente, los anteriores lauros alcanzados ante nuestro público. Xenia Zarina, además de la adecuadísima personalidad que posee en el arte de la danza, por la inspiración y refinado dominio técnico de sus interpretaciones que alcanza calidades de virtuosismo, es también una de las danzarinas más cultas y cuidadosas en el detalle suntuario y en el pormenor de la caracterización.

Las figuras que presenta en las estilizaciones coreográficas, en particular, en las danzas exóticas, son de una notable riqueza suntuaria y de “autenticidad” completa, en lo referente al indumento, incluso en los adornos, accesorios y detalles de la figura presentada.³³

²⁷ “Xenia Zarina”, *The American Dancer*, diciembre de 1931, p. 29.

²⁸ MOTA, Fernando, “El alma viajera de Xenia Zarina”, en *Jueves de Excélsior*, 24 de agosto de 1933, p. 7.

²⁹ “Xenia Zarina” intérprete...

³⁰ Teatro Orientación, Festival de danzas mexicanas, 25 de julio de 1933. Cuadro. Carmona.

³¹ “Arte y artistas”, *Revista de Revistas*, núm. 1211, 30 de julio de 1933.

³² “Kaleidoscopio de la semana”, *Revista de Revistas*, núm. 1214, 20 de agosto de 1933.

³³ MOTA, Fernando, “El alma viajera de Xenia Zarina”, *Jueves de Excélsior*, 24 de agosto de 1933, p. 7.

Estrenó dos bailes del Japón antiguo: la *Danza con abanico* y *Primavera japonesa*. Y reveló un “secreto de confesión”:

...Mis pies, en opinión de mis profesores de danza clásica, todos maestros famosos en la coreografía rusa, la posición de mis pies en los bailes “de puntas”, es la más perfecta de cuantas se han conocido; tensión recta, elasticidad, firmeza, ligereza, y dominio... Mis pies cuando danzo, los uso, más que para apoyarme en el suelo, para deslizarme, para “elevarme” lo más posible en el aire. Por eso los quiero: son “mis alas”.³⁴

Ese año de 1933, Carlos González, Francisco Domínguez y Carlos Mérida pidieron a Carlos Chávez, jefe del Departamento de Bellas Artes, que contratara a Xenia Zarina como maestra de la Escuela de Danza de la SEP. Mérida elogió sus “cualidades excepcionales de intérprete y sus métodos de enseñanza basados en la rítmica de Dalcroze”. Esta vez le concedieron el contrato y posteriormente su nombramiento.³⁵ Comenzó a enseñar danzas orientales y con un grupo con doce alumnos inició un montaje. El reportero, nos describió un ensayo en la sala de la Escuela de *Krishna y las Gopis*:

Con emoción, y en silencio, contemplamos la bella y sugerente escena que ofrece este momento íntimo de la lección, en pleno movimiento de danza. La dulce y bella melodía musical que fluye del piano, cuyo teclado pulsan suavemente las manos hábiles de la profesora, tiene acariciantes modulaciones de diálogo amoroso, cuyo sentido de expresión halla plasticidad acierta, en el ritmo gracial y ligero, lleno de levedad y elegante armonía, con que Xenia Zarina, en el centro del círculo que gira en su tierno subrayado el melódico compás de la danza, trenza giros y plásticas “frases”, de sutil euritmia y mímica estilizada.³⁶

Xenia explicó su trabajo: “Los temas plásticos, están sacados de las pinturas y esculturas, y sujetos a los ritmos de las sagradas danzas hindúes. Las ‘gráficas’ de estos bailes hállanse en forma parecida a los códices mexicanos: los representaban en círculos y en su interior son las figuras”.

Ente sus alumnos destacaron Francisco León, Emma Ruiz, Ana María Zamora, Raquel Gutiérrez y Lupe Robles.³⁷

Al comenzar el año 1934 Manuel Horta escribió:

³⁴ MOTA, Fernando, *op. cit.*

³⁵ TORTAJADA, Margarita, *Danza... op. cit.*

³⁶ Juan De Galeana, “Nuestras juveniles bailarinas del futuro”, *op. cit.*

³⁷ *Idem.*

En plena derrota del desinterés y la pureza, peregrinando en silencio frente a la nieve de los volcanes, soñando junto a los templos que dejó la raza hechizada, amando fervorosamente la tradición aborígen, la misteriosa resonancia de los momentos arqueológicos, sedienta de sueños vaga Xenia Zarina entre la soledad de los pueblos dormidos.

Yo la he visto bailar, ajena en carne y espíritu a la prosa corriente, iluminada por su lámpara interior, geoméomo si antes de entregarse al sacerdocio devota purificara el agua y el perfume, a semejanza de aquel Bunyo Tosaka, pintor japonés que consagró en gallarda exégesis el poeta de las Noches de París.

Como si el tiempo respetara la tanagra de su cuerpo, vemos a Xenia —en perenne juventud—, resucitando milenarias danzas hindúes, ebria de luna en los giros extraños de ritos Balineses, pura y transparente en sus interpretaciones griegas, geométrica y estilizada cuando vive las figuras de los frescos egipcios”.³⁸

En enero filmó un baile del siglo XIX para la película *Chucho el Roto*.³⁹ En febrero se anunció su temporada en el Teatro Fábregas⁴⁰ y se presentó en el Teatro Hidalgo.⁴¹

En junio de 1934, cuando Michio Ito y su cuadro coreográfico de solistas se presentaron en México, en los teatros Hidalgo y Arbeu, Zarina participó con ellos. Ito fue su maestro en los Estados Unidos, por ello ofreció a Michio Ito un té de honor⁴² y una función de homenaje y beneficio en el Teatro Hidalgo.⁴³

En agosto Xenia Zarina brindó un Concierto de danzas clásicas y japonesas en el mismo teatro.⁴⁴

Zarina entonces escribió sobre “la danza nueva” en la revista *Jueves de Excélsior*:

...el mundo ha cambiado. Igualmente ha cambiado el teatro y en lugar del viejo teatro naturalista, tenemos el teatro simbólico, cuya acción se desarrolla en el propio cerebro del espectáculo y se desenvuelve de acuerdo con sus interpretaciones íntimas. A este teatro pertenece la danza de hoy en día,

³⁸ HORTA, Manuel, “Xenia. Estatua viviente”, *Jueves de Excélsior*, núm. 604, 18 de enero de 1934.

³⁹ *Jueves de Excélsior*, núm. 605, 1 de febrero de 1934.

⁴⁰ *Revista de Revistas*, Año XXIV, núm. 1238, 4 de febrero de 1934, portada.

⁴¹ *Jueves de Excélsior*, núm. 611, 8 de marzo de 1934.

⁴² “Fiestas y Recepciones”, *Excélsior*, 4 de junio de 1934, 1a. sec. p. 7.

⁴³ “Xenia Xarina bailará mañana en el Hidalgo”, *El Universal Gráfico*, 26 de junio de 1934, p. 14.

⁴⁴ “Reflectores”, *Jueves de Excélsior*, núm. 631, 2 de agosto de 1934.

a la que yo no llamaría “danza moderna”, porque sugiere este término la visión de un movimiento rígido y crudo del ritmo. Durante los últimos diez años, la danza ha evolucionado grandemente, tornándose más sutil, más imaginativa, más “abstracta”.⁴⁵

A finales de año viajó a Nueva York, difundiendo a la prensa “que obtuvo un permiso especial del gobierno mexicano como primera bailarina en el Departamento de Bellas Artes” para actuar en esa ciudad.

En enero de 1935, Xenia Zarina dio un concierto de danzas modernas y mexicanas en el Guild Theatre, acompañada por el pianista Raymond Sachse. En el debut neoyorquino interpretó: la *Danza de la diosa Xochiquetzal*, *Dos estudios mexicanos*, *Plegaria a la Virgen morena* de Gómezanda, *Viajes con un burro*; *Danzas regionales de México*, el *Jarabe abajeño de Michoacán*; la *Zandunga de Tehuantepec*; la *Jarana de Yucatán*; las *Chiapanecas de Chiapas* y el *Jarabe tapatío*.

El crítico Joseph Arnold Kaye, quién había anunciado el recital con antelación,⁴⁶ escribió “...en opinión del espectador, lo vio como mediocre y no imaginativo. Un programa debe tener diseño, algún significado y unidad”.⁴⁷

Al regreso de Nueva York, Xenia actuó en Mérida.⁴⁸ En la capital enfrentó varios problemas burocráticos: la despidieron de la Escuela de Danza y luego la contrataron nuevamente.⁴⁹ Trece meses mantuvo pleitos también con otras autoridades hasta que resolvió sus peticiones, involucrando en ellas hasta al Presidente de la República.⁵⁰

A principios de junio de 1935 Xenia tomó parte en *La Diosa Verde* montada por la Compañía de Comedias de Misterio, con

⁴⁵ ZARINA, Xenia, “El arte de la nueva danza”, *Jueves de Excelsior*, 5 de julio de 1934.

⁴⁶ KAYE, Joseph Arnold, “Dance Events Reviewed”, *The American Dancer*, enero de 1935, p. 11.

⁴⁷ KAYE, Joseph Arnold, “Dance Events Reviewed”, *The American Dancer*, marzo de 1935, pp.11 y 32, Xenia Zarina en el Guild Theatre, 20 de enero.

⁴⁸ PRIETO, Carmen, “Leyendo en las manos de Xenia Zarina”, *Jueves de Excelsior*, núm. 663, 14 de marzo de 1935.

⁴⁹ TORTAJADA, Margarita, *op. cit.*

⁵⁰ “Festival de arte”, *Revista de Revistas*, Año XXV, núm. 1310, 23 de junio de 1935.

bailes hindúes en el Teatro Arbeu.⁵¹ Poco después presentó a su alumna Lillie Levy Aguilera, que había actuado para Volinine en París,¹⁸ en el recital *Nuevas creaciones de Danzas Románticas y del Extremo Oriente* en el Palacio de Bellas Artes.⁵² Entre ellas, *La doncella Celestial bailando en las nubes* con música de Meijer, fue inspirada por Mei Lan Fang.⁵³

Un ambiente cosmopolita en la sala del fastuoso teatro. En todos los departamentos un público selecto, inteligente, donde la elegancia y el buen gusto reinó... Bellas damas con la última palabra de la tirana moda en su *toilette*, dieron el sublime toque de distinción.

Las notas de Bach brotan exquisitamente de las manos de la señorita Ángela Tercero, pianista de abolengo y en la escena surge la figura de Xenia Zarina, la gran danzarina internacional, aclimatada entre nosotros hace algún tiempo.

En la primera parte del programa Xenia interpretó impecablemente a Bach. Toda la gracia de esa música esplendió ante nosotros en la figura alada de la gentil artista vestida a tono con esa fantástica época... y después disfrutando de la música de Debussy en “La danzarina del Delfos”, matizada bellamente con el sonar de los “címbalos”; “La Muchacha de los Cabellos de Lino”, nos hizo vivir el delicado cuento, vimos la ingenua ruipuntzel en la propia Xenia con sus evocadoras trenzas y voluptuosa y sensual la encontramos en el “Encantamiento de Merlín”, acariciando el hechicero antes de marcar los nueve círculos del encantamiento de la leyenda.

En la segunda parte del programa presentó a su discípula predilecta Lillie Levy Aguilera, quién viene ya consagrada de los escenarios de París, donde actuó bajo la dirección de aquel inolvidable artista Alexander Volinine, compañero de la sin par Anna Pavlova. Belleza, juventud, arte, eso es la amada discípula de Xenia... en el vals en La menor de Brahms y en las danzas japonesas del célebre Yamada nos brindó su exquisito arte esta joven gran danzarina y estuvo a la altura de su maestra”.⁵⁴

En enero de 1936, en el Palacio de Bellas Artes, presentó *Leción en la Escuela Imperial de Ballet* y el *Ícono bizantino*, entre otras obras. En febrero, Xenia dedicó una de sus funciones al general

⁵¹ “Reflectores y lentejuelas, Xenia Zarina”, *Jueves de Excélsior*, núm. 675, 2 de junio de 1935.

⁵² “Conciertos”, *El Universal*, 23 de junio de 1935.

⁵³ Palacio de Bellas Artes, *Xenia Zarina. Nuevas creaciones de danzas románticas y del extremo oriente*, Palacio de Bellas Artes, 27 de junio de 1935. Programa de mano

⁵⁴ LEOVAN, Nora, “Teatralerías, Xenia Zarina en el Palacio de Bellas Artes”, *El Universal Ilustrado*, núm. 947, 4 de julio de 1935, p. 16.

Lázaro Cárdenas en el Palacio de Bellas Artes, *Danzas de la vieja Rusia* y del *Lejano Oriente*.⁵⁵

Por esos días la Escuela de danza dirigida por el compositor Francisco Domínguez presentó dos programas de las danzas y ballets en el Palacio de Bellas Artes. En el primero, el 6 y 7 de marzo de 1936, los alumnos de Zarina bailaron las *Danzas orientales: Serimpies de la corte de Java, Yama y Krishna y las Gopis* y en el segundo, el 11 y 12 de marzo, las *Danzas orientales: el Ballet Real Siamés, Episodio de Ramayana y Nautch*.

Participaron sus alumnos Eulalio Arroy, Tahosser Lara, Martha Bracho, Gloria María Teresa Suárez, Alicia Ríos, Alba Estela Garfias, Lupe Robles, Emma Ruiz y Raquel Gutiérrez. El crítico Armando de María y Campos señaló: “Lo más exquisitamente resuelto de los dos programas, fueron las *Danzas orientales* de Xenia Zarina, particularmente la llamada *Krishna y las Gopis*, y la sugerente danza de un bazar de la India”.⁵⁶

En agosto Zarina interpretó bailes clásicos y antiguos en el Palacio de Bellas Artes.⁵⁷

En 1937 dejó la Escuela de Danza y se ausentó de nuestro país por más de seis años. Por su libro *Danzas clásicas del Oriente*⁵⁸ sabemos que estudió las danzas clásicas en el Lejano Oriente, en los países originarios con los más célebres maestros de cada país: Saigón, Anko Var, Filipinas, Hanoi, Hue, Pnom-Penh, Bangkok, Manila, Singapur, Tokio, Yokohama, Hong Kong, Sumatra, Java,⁵⁹ Siam, China, Bali y la India.⁶⁰

En 1939, Xenia presentó un Recital de danzas en la Salle Marcelin Berthelot de París, acompañada por el pianista Alexander Dykstein. En el programa de mano dio el crédito a Michio Ito como

⁵⁵ Archivo Histórico del INBA, caja 92 (63), 18 de febrero de 1936, Programa de mano.

⁵⁶ DE MARIA Y CAMPOS, Armando, “Pasado y presente de la danza en México. Teatros”, *Todo*, núm. 133, 17 de marzo de 1936.

⁵⁷ *Revista de Revistas*, núm. 1370, 23 de agosto de 1936.

⁵⁸ Xenia Zarina, *Classic dances of the Orient*, Crown Publishers, Inc., Nueva York, 1967.

⁵⁹ Programa de mano, *Xenia Zarina. Recital de danzas*, op. cit.

⁶⁰ A.F.B., “Seiko Zarina, su viaje por los países de maravilla”, *Todo*, 8 de abril de 1948.

coreógrafo de *Tres poemas musicales* de Yamada, danzas de su repertorio. Nombró como su maestro de Kabuki a Matsumoto Koshira, en Japón; a la Princesa Say Sangvan, en Cambodia; a los maestros de la Corte de Solo y del príncipe Tedjoakoesamo Kunjing Nataka, en Bangkok; y al maestro de ritos coreográficos Rai Gria Nyoman, de Bali.⁶¹ Serge Lifar, de la ópera de París expresó: *Il est difficile de faire preuve d'un connoissance plus artistique et plus parfait de la Psychologie et de la technique des danses del'Orient. Avec Xenia Zarina c'est une initiation parfaite et son ouvre esta eminentement utile.*⁶²

Xenia retornó a México en 1943, entonces usaba el seudónimo de Seiko Zarina, continuó dando recitales y enseñando en Cuernavaca hasta el día de su muerte, el 15 de agosto de 1967. La escuela luctuosa registró su nombre como Xenia Zarina Zimmerman Bushnell, incinerada⁶³ en el Panteón Civil de Dolores de la ciudad de México.⁶⁴ Poco después se publicó su libro en inglés en Nueva York. En él se dijo que Xenia había nacido en Bruselas.

⁶¹ Salle Marcelin Bertheloc, *Xenia Zarina, Recital de danzas*, París, 16 de febrero de 1939. Programa de mano.

⁶² Palacio de Bellas Artes. Xenia Zarina, Festival de Danza Oriental, 3 demayo de 1957.

⁶³ "Será incinerada hoy la bailarina Xenia Zarina, *Jueves de Excélsior*, p. 6.

⁶⁴ Escuela luctuosa, s.e., 16 de agosto de 1967.

COVARRUBIAS Y ROSA ROLANDA EN LA DANZA

EL DÍA 1° DE ENERO de 1925 el pintor y caricaturista Miguel Covarrubias, conoció a la bailarina Rosemonde Cowan Ruelas en Nueva York.¹ Los presentó el pintor Adolfo Best Maugard. Miguel estaba preparando la escenografía para “Rancho Mexicano” en la revista musical *Garrick Gaities* y, para entonces ya era reconocido en la urbe de acero y sus logros eran comentados con entusiasmo por la prensa nacional en 1925:

La fama del chamaco Covarrubias es una cosa imponente, ...Miguel Covarrubias, ...ha merecido una catarata de elogios de todos los críticos, y más aún la firme protección del joven poeta viejo, José Juan Tablada, avanzada artística de México en Nueva York. El chamaco llegó a la ciudad fenómeno un poco encandilado y principió a pintar en el Greenwich Village, a la vera de “Tata Nacho”, el bohemio de doscientos quilates. A poco algún periódico admitió sus caricaturas y dos años después... fue una gloria continental, un exponente de México, aunque no use “*big* sombrero, ni eche bala a doscientos por minuto”... Pero su triunfo más estruendoso, probablemente fue el que lograra en el “Garrick Theatre”...²

Rosa, bailarina del Marian Morgan Dance Troupe y del Music Box Revue, fue bautizada como Rosa Rolanda por Miguel, era una de las más bellas estrellas en Broadway. Cuando se montó el “Rancho mexicano” los ecos de dicho acontecimiento llegaron hasta nuestro país:

El baile nacional conquista ya definitivamente los aplausos extraños. Lejos del paisaje de las magueyeras y nopales, triunfa el jarabe tapatio.

En Nueva York, la metrópoli del mundo, suenan las melodías mexicanas en el silencio de las salas de arte, mientras la pareja típica —el charro

¹ AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Miguel Covarrubias, su lección”, *Miguel Covarrubias*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1987, p. 199.

² ALI, Ben, “La obra del *Chamaco* en Nueva York”, *El Universal Ilustrado*, Año VIII, Núm. 430, 6 de agosto de 1925, pp. 19 y 53.

y la china poblana— marcan el compás rítmico y alegre en el tablado de los éxitos.

Dos artistas nuestros, Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho” y Miguel Ángel Covarrubias, lograron la victoria para el jarabe tapatío. Fernández Esperón escribió la música, con el acento y el latido del pueblo mexicano, dándole carácter y vida a los motivos nacionales. Y Covarrubias, el caricaturista de las maravillosas estilizaciones, dibujó los bocetos para las decoraciones y los trajes.

En el Theatre Guild se representa noche a noche, con triunfos enormes y ovaciones unánimes el ballet mexicano El Rancho. Rosa Rolanda y Starr Jones, dos estrellas de los foros neoyorkinos, bailan a los acordes típicos de la música de “Tata Nacho”, vestidos con indumentarias propias, sin las ridículas mixtificaciones de quienes desconocen e ignoran los atavíos del pueblo mexicano.

Ya en otras ocasiones el jarabe tapatío mereció los aplausos de públicos distantes.

Anna Pavlova llevó en sus programas el baile nacional de México, con un arreglo musical de Manuel Castro Padilla. En sus representaciones, el decorado de Adolfo Best Maugard imprimió un sello único, exótico, en el ambiente de los rascacielos y en las ciudades de la Europa decadente.

En todas partes triunfó el jarabe tapatío. La Pavlova dio a la danza nuestra el prestigio de su nombre, la fuerza de su temperamento y de su gracia. Y el baile de México dio a la danzarina un éxito inolvidable en todos los teatros donde sus carteles garantizaban un espectáculo de arte.

Así *Mme. Valdeo*, que en París y en Nueva York llevó a la escena el baile mexicano. Como la Pavlova, obtuvo siempre las más cálidas y sonoras ovaciones, y la danza nuestra señaló valores de mérito original para el nombre artístico de México.

Pero la victoria más grande corresponde al ballet de Fernández Esperón y Covarrubias.

Se estrenó el ocho de junio en el Theatre Guild de Nueva York, y noche a noche. Rosa Rolanda y Starr Jones bailan el jarabe tapatío batiendo un record sin precedente.

...José Juan Tablada, Ignacio Fernández Esperón y Miguel Ángel Covarrubias, han hecho labor efectiva por el nombre de la Patria, en un ambiente que nos desconoce, pero que acepta sin distinciones toda manifestación de arte.

El jarabe tapatío que en Nueva York se baila en el Theatre Guild con la acogida cordial y entusiasta del público cosmopolita de la gran ciudad, ser-

virá para puntualizar el mérito de nuestro baile típico, atrayendo la atención del mundo hacia las cosas de México”.³

Al parecer Rosa Rolanda y el primer bailarín Adolfo Bolm bailaron *El Jarabe tapatío* en “El rancho mexicano”.⁴

Miguel Ángel Covarrubias pintó en esa temporada el retrato de Rosa Rolanda en traje de china poblana.

Covarrubias decidió vivir año y medio en París, donde fue testigo de la decadencia de los Ballets Rusos de Diaghilev. Sus comentarios han llegado hasta nosotros a través de sus cartas al compositor Carlos Chávez y al escritor Octavio Barreda. Miguel Ángel presentó a Barreda al hijo del pintor Matisse⁵ y comentó sus impresiones sobre *Le Pas d'Acier*.⁶ Todo esto debido al interés de incluir en el repertorio de Diaghilev un ballet mexicano.

Covarrubias creó la escenografía de *La Revue Nègre* para Josephine Baker en el Teatro de los Campos Elíseos de París. “Cuenta Manuel Horta que la celeberrima Josefina fue descubierta por dos mexicanos: el notable dibujante Miguel Covarrubias y el literato insigne José Juan Tablada; y yo supongo, siguiendo las celeberrimas “Memorias”, que sería en Nueva York, pues dice la danzarina: “llegué con el dinero preciso a Nueva York, pasé hambre algunos días y hasta dormí en los bancos de los paseos, hasta que al fin se me contrató para la gran revista negra titulada *Shuffle Along*, que se presentaba en el Music Hall de Broadway, 63 Street” y como allí la viera Madame Reagon, se la llevó a París, contratada. Pueden muy bien los distinguidos mexicanos haber recomendado a la que dice “que no es negra” a la empresaria, que fue la que hubo de lanzarla a conquistar el triunfo y la riqueza en la Vieja Europa”.⁷

Miguel Ángel inició una labor importantísima al filmar con película de 16 milímetros, documentales la *Revista negra* y Vicente Escudero en París.

³ RIGEL, Arturo, “El jarabe tapatío en Nueva York”, *Revista de Revistas*, año XVI, 13 de septiembre de 1925, pp. 34 y 35.

⁴ “Rosa Rolanda en México”, *Revista de Revistas*, núm. 838, 30 de mayo de 1926.

⁵ Cartas de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, Nueva York, 17 de febrero de 1926, en AGNM, Fondo Carlos Chávez.

⁶ Carta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, París, 20 de julio de 1927, en AGNM, Fondo Carlos Chávez.

⁷ DE LARRODER, Luis, “Las confesiones de Josefina Baker”, *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 949, 8 de julio de 1928, p. 12.

La prensa mexicana daba cuenta del triunfante y precoz caricaturista:

Covarrubias, el “Chamaco” para nosotros y “The Murderer” para los americanos, ha tenido ya dos exposiciones en la Ciudad Luz. Dos exposiciones de caricaturas de negros exclusivamente. Puede decirse que ese enorme genio de lo grotesco se ha especializado en hacer caricaturas de negros. Los retrata con una precisión, con una exactitud de personalidad y de ambiente sencillamente humanas.

Pocos artistas han triunfado en París de una manera tan decidida y tan rotunda como Covarrubias. Y sin embargo, no lo conocen más que a través de su pluma sangrienta.⁸

Rosa Rolanda, formada en las disciplinas del ballet clásico y la danza moderna, era considerada una “exótica personalidad de los musicales de Broadway y el cine”.⁹

En mayo de ese año Rosa y Miguel acompañados de Barreda y de Chávez pasaron una temporada en México anunciando que realizarían “una gira de estudio para montar en Nueva York un ballet inspirado en nuestras poéticas leyendas”.¹⁰ Rosa Rolanda posa para el fotógrafo Librado García, *Smarth* “vistiendo la indumentaria típica del Istmo, Rosa Rolanda, la egregia danzarina, encarna toda la poesía y toda la belleza de aquel pintoresco rincón del Sur”.¹¹ El pintor Roberto Montenegro plasma a Rosa en dos extraordinarios retratos.¹² Ese verano Miguel realizó los diseños para las escenografías y vestuario para la próximas temporadas teatrales de Nueva York y Chicago en Estados Unidos. El estreno del *Ballet de Tehuantepec*, protagonizado por Rosa, y música de Fernández Esperón, *Tata Nacho*; otro con Bolm en el Chicago Allied Arts, otro con John Alden Carpenter, y dos revistas con J. P. McAvoy.¹³

⁸ RIGEL, Arturo, “Covarrubias en los estudios de cine”, *Revista de Revistas*, año XVI, núm. 834, 2 de mayo de 1926, p. 33.

⁹ ROLANDA, Rose, *The Dance*, marzo de 1926, p. 21.

¹⁰ “El regreso de Covarrubias”, *Revista de Revistas*, año XVI, núm. 838, 30 de mayo de 1926, p. 36.

¹¹ “Lo que se ignora de Tehuantepec”, *Revista de Revistas*, núm. 850, 28 de agosto de 1926, p. 31.

¹² “Tehuana. Retrato de Miss Rosa Rolanda”, *revistas Literarias Mexicanas Modernas. Forma*, 1926 y 1928, núm. 2 y 7, noviembre de 1926 y 1928” pp. 57 y 346.

¹³ RIVAS, Guillermo, “Miguel Covarrubias”, *Mexican Life*, octubre de 1926, pp. 16 y 17.

En 1927, se publicó *Negro Drawings*, a Miguel lo señalan como “descubridor de Harlen” y muchas de sus páginas están dedicadas a los bailarines de Charleston, *Cakewalk*, *Stomo*, *Blues*, a hombres y mujeres del espectáculo, a coristas y parejas de *vaudeville*.

Rosa Rolanda se dedicó a pintar.¹⁴

Cuando en el año de 1928, abre sus puertas el Teatro Ulises, Andrés Henestrosa y los Covarrubias estrechan relaciones e inician una larga amistad: “De estonces hasta el final Miguel y Rosa fueron mis amigos, invitados a tertulias, a fiestas, a banquetes: donde fueron testigos de la vida mexicana...”¹⁵

Rosa y Miguel se casaron en Kentcliff, Nueva York, el 28 de abril de 1930.

Se marcharon de luna de miel al extremo oriente. “Conquistados por el modo de vida sosegado y contemplativo de los balineses y por su rica cultura tradicional, Rosa y Miguel vivieron una temporada idílica en la isla, él acumulando los apuntes, ella las fotografías”.

En 1931, Miguel empezó a publicar sus “Entrevistas Imposibles”, las caricaturas iban acompañadas de ingeniosos textos de Corey Ford. Una “que tuvo mucho éxito fue la entrevista entre Martha Graham, la gran sacerdotisa de la danza moderna y Sally Rand, conocida como la bailarina del abanico, que consiguió fama bailando desnuda, a excepción de dos enormes abanicos de plumas rosas. Sally, indiferente a la austeridad de Martha Graham, inició la conversación: Hola, Martha, haciendo todavía el mismo *striptease*. Martha: Usted perdone, Srta I. Rand, no creo que tengamos nada en común. Sally: Quita, niña, las dos estamos en la misma trampa. Dos chicas tratando de abrirnos camino por el meneo!”¹⁶

En 1932, Miguel Ángel realizó un rápido viaje al Occidente de México, en el que visitó Guadalajara, Colima y Cuyutlán del Pacífico:

¹⁴ “La pintura ingenua de Rosa Rolanda”, *Revista de Revistas*, Año XVIII, núm. 954, 12 de agosto de 1928, fotos de Tina Modotti.

¹⁵ HENESTROSA, Andrés, “Miguel Covarrubias. Ya te veré: Guyanda li”, *Miguel Covarrubias*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1987, p. 11

¹⁶ BROWN, John L., Miguel Covarrubias, Hombre del Renacimiento, Miguel... *op. cit.*, p. 24.

—¿De dónde viene?

—De Colima. Me fui con Montenegro, a buscar ídolos. Hemos encontrado algunos maravillosos...

—¿Por qué ha venido a México?

—¿Cómo que por qué he venido a México? Pues por verlo...

—¿Por verlo?

—Sí, por verlo...

—¿Sólo por verlo?

—¡Y qué más! Ya México nos llena la pupila, con una inmensidad misteriosa que a cada viaje sentimos más y que no acertamos a definir, a precisar.¹⁷

Los Covarrubias regresaron a Bali en 1933, gracias que a Miguel se le otorgó la beca Guggenheim. Covarrubias y Chávez siguieron escribiéndose haciendo planes para el montaje de *Los cuatro soles*.¹⁸ En todos estos recorridos Miguel documentó para el cine costumbres y danzas de Indochina, Bali, Anam, Camboya, Tanjam.

En 1935 el periodista Horta, entrevistó a Miguel y Rosa Rolanda cuando visitaban México:

Otro dos años de ausencia y volvemos a encontrarnos con el ex chamaco Miguel Covarrubias, caricaturista, dibujante y trotamundos. Nos extraña que hable todavía el español con más o menos imperfecciones. Dentro de poco tiempo, su linda compañera Rosa Rolanda —fotógrafa—, le recordará algunos giros del idioma Cervantino. Para llenar un tomo de mil hojas, trae material Covarrubias. Conoce Bali —encantada isla de amor y de sorpresas—, mejor que la topografía de su casa de Tizapán. Para cada rincón, un cartapacio pleno de dibujos, croquis, notas y datos. La arquitectura, las danzas, los ritos, las brujerías, el arte suntuario, las leyendas y las costumbres, todo visto a través de su temperamento exquisito que completa con su observación original, Rosita, la mujer de color canela y ojos de gacela.

—Mira este ídolo, se lo compré a un viejo de noventa y tres años... Piedras de luna, rubíes, collares estupendos, miniaturas chinas... Es el cofre de maravillas que ha coleccionado Rosita...

¹⁷ BRETAL, Máximo, "Cinco minutos con el chamaco Covarrubias", *Revista de Revistas*, año XXI, núm. 1144, 17 de abril de 1932.

¹⁸ Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, AGN-FCCCH, cor. 3, exp. 119, 26 de septiembre de 1933. Respuesta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, AGN-FCCCH, cor. 3, exp. 119. N.Y., 2 de octubre de 1933.

Luego, incunables japoneses, estampas eróticas y una cascada de fotos que contienen composiciones únicas. La imaginación se pierde en un torbellino fantástico... Cada segundo una revelación inédita...

Al finalizar su nota, Horta le dice a Miguel: “Eres, definitivamente, un peregrino sin consuelo, un judío errante del arte, enfermo de horizontes. Que te aquietes y que descanses bajo este cielo mexicano, tan azul, tan profundo y tan dulce”.¹⁹

En el año de 1937, se publicó “La Isla de Bali”, tras de siete años de cuidadosa preparación. Miguel es el responsable de los textos e ilustraciones, Rosa de las fotografías de la región.

En 1938 Covarrubias y Chávez continúan intercambiándose noticias de posibles trabajos con el Ballet Ruso del coronel Vassili de Basil y Leonide Massine. Miguel manifestó su desconfianza.²⁰

Rosa y Miguel volvieron en 1939 para radicar en México. Comenzó a preparar lo que sería el libro *México Sur, el Istmo de Tehuantepec* publicado en 1946. Henestrosa contó al respecto: “...nuestros encuentros fueron más frecuentes, por no decir cotidianos. Viajamos varias veces a Juchitán, a Tehuantepec y a los pueblos de habla zapoteca... La bella Rosa Rolanda, bailarina en su primera juventud, pintora después, iluminaba con su presencia las reuniones, cenas, comidas”.²¹

Chávez y Covarrubias propusieron en ese fin de año a Walt Disney, los dibujos animados y la música para la realización de *La creación*, proyecto que no se realizó.²² No fue sino hasta que Chávez nombró a Covarrubias jefe del Departamento de Danza, del Instituto Nacional de Bellas Artes que se realizó el montaje de *Los cuatro soles* en 1951, con una trama similar a *La creación*.

¹⁹ M.H., “Covarrubias en México”, *Jueves de Exélsior*, núm. 656, 24 de enero de 1935.

²⁰ Carta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, AGN-FCCH, cor. 3 exp. 119, 17 de febrero de 1938.

²¹ HENESTROSA, Andrés, “Miguel ...*op. cit.*”, p. 13.

²² CHÁVEZ, Carlos, a Miguel Covarrubias, AGN-FCCH, cor. 3, exp. 119, 23 de noviembre de 1939 y Robert L. Parker, “Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet”, en *Heterofonía*, julio-septiembre de 1986, pp. 22-24.

De su deambular por tierras mexicanas, Covarrubias nos ha legado una serie de filmaciones: la danza de la *Pluma, las Cintas, Chinelos, Santiagueños, Moros y Cristianos, Volador y Guaguas*; costumbres de Tuxtepec, Tepoztlán, Pátzcuaro, Janitzio, Tehuantepec, Tajín... Así mismo, textos esclarecedores sobre temas dancísticos:

...¿Qué es en realidad la danza moderna, llamada “norteamericana”?, ya que está de moda criticarla como una influencia nefasta para el libre desarrollo de la danza mexicana... se desgañitan en contra de la “danza gimnástica norteamericana, mecanizada, abstracta, híbrida, formalista, neurótica y decadente...”

La verdad sobre la danza moderna es otra: ni es norteamericana, ni es necesariamente abstracta, formalista o neurótica. La danza moderna surgió en varios lugares del mundo al mismo tiempo, en París, Berlín, Moscú, Nueva York, como producto de la inquietud, reflejada en la pintura, de los artistas de la postguerra, refejada en la pintura; la musa moderna fue la gran Isadora Duncan, mujer fuerte, robusta, madura, verdadera antítesis de las muñequitas artificiales y empalagosas del ballet clásico, que aspiraban a parecerse a las hadas de los cuentos infantiles, desliziándose temblorosa sobre la punta de los pies y hasta volando por la escena por medio de cables invisibles.

La Duncan no tenía técnica ni agilidad; se plantaba en la escena vacía, y por primera vez en el teatro, descalza y semidesnuda, su majestuoso cuerpo apenas velado por vestiduras de corte griego, interpretando la música de Beethoven y de Tchaikowsky con gestos amplios y expresivos, y evocaba como nadie lo ha hecho, todo el vigoroso clasicismo del arte griego.

...Después de Isadora y de Diaghilev surgió en Berlín un nuevo y aun más radical concepto de la danza, reflejo del expresionismo alemán, iniciado por el teórico de la danza Rudolf von Laban y la bailarina Mary Wigman, exponente de la danza absoluta, abstracta, fuertemente dramática. Mary Wigman, bailaba sin música o sólo con percusiones, creando contrastes violentos, regida por impulsos musculares que originaban en el centro del cuerpo y que pasaban repentinamente de la máxima tensión al máximo descanso y relajamiento de los miembros. Mary Wigman, fue sin duda la más decidida influencia en la sombría, neurótica y angulosa danza moderna...

Mientras tanto, en los Estados Unidos surgió una pareja: Ruth St Denis y Ted Shawn, que habían recorrido el Lejano Oriente y había incorporado las enseñanzas de las danzas de China, India, Indonesia y Japón, así como las de los indios de Norteamérica, a la recién creada danza moderna. Las incansables exploraciones de esas dos grandes figuras de la danza

y la creación de su famosa escuela Denishawn, enriquecieron a la danza moderna con valiosísimos elementos y contribuyeron a su universalidad.

Si se acostumbra nacionalizar a la danza moderna como “norteamericana”, es sin duda porque se siguió cultivando intensamente en los Estados Unidos, mientras que en Europa se regresó a la cultura del ballet clásico, a través de la Ópera y después de la muerte de Diaghilev y a la dispersión del Ballet Ruso.

Los más altos exponentes de la danza moderna son hoy en día dos norteamericanas: Martha Graham y Doris Humphrey, formadas ambas en la escuela Denishawn, aunque siguiendo cada una un camino opuesto: Martha Graham cultivó lo sombrío, lo torturado, el dramatismo con énfasis en los problemas psicológicos de la danza alemana, y lo aplicó a danzas penetrantes que tienen todo el espíritu austero y el humor seco de los puritanos norteamericanos; por lo contrario, Doris Humphrey agregó a la danza moderna el lirismo estético y la fluidez que tanta falta le hacían, creando una escuela espontánea, movida y expresiva, que ha producido grandes bailarines como Charles Weidman y José Limón, su más aventajado discípulo”.²³

Y dejamos hasta aquí el relato de las vidas de una singular pareja, Rosa y Miguel Covarrubias. Ambos protagonizarán otras historias cuando la danza moderna mexicana llega a su climax en los primeros años de la década de los cincuenta.

Años después Covarrubias escribió:

Puede decirse que el padre de la danza moderna fue Serge Diaghilev, que con su gran Ballet Ruso modificó totalmente el espectacular ballet clásico ruso a un nuevo concepto moderno, experimentando en todas direcciones, comisionando las partituras y las escenografías, más radicalmente nuevas de su época, usando sabiamente el gran folklore ruso, y guiando a sus más talentosos bailarines como Fokine, los dos Nijinsky, Bolm, Massine y Balanchine, en los más atrevidos experimentos coreográficos. Ballets como *El espectro de la rosa*, *La Siesta del Fauno*, *Petuchka*, *La consagración de la primavera*, *Les Noces*, etc, son los cimientos en que descansa la gran danza moderna contemporánea.

²³ COVARRUBIAS, Miguel, “FloreCIMIENTO de la danza”, *México, realización y esperanza*, Editorial Superación, México, 1952, pp. 156 y 157.



Rosa Rolanda y Star Jones
en el "Jarabe Tapatio", de *Rancho mexicano*

LOS PRIMEROS TRIUNFOS DE LAS HERMANAS CAMPOBELLO

MUCHO SE HA ESCRITO sobre las trágicas vidas de Nellie y Gloria Campobello. Pero fue la misma Nellie quien nos dejó testimonios sobre sus inicios en el ballet en 1925.

Cuando Anna Pavlova vino a México, la vio Gloriecita y dijo que quería estudiar ballet... Carlos Noriega Hope, a quien considero mi hermano mayor y que era director de *El Universal Ilustrado*, la mandó con las Costa. Pero no sabían enseñar... yo me quedaba en el coche esperando a mi hermana... Entonces Amelia me vió saltar... rrrrrraaaannn... así, ¡precioso!... Vimos que las Costa no conocían más que los pasos preliminares... sin la terminología¹ y sin música.

Entonces fuimos con Carmen Galé, esa sabía baile... era mexicana, le había enseñado un bailarín italiano, Rosi, y la Pavlova personalmente le hizo recomendaciones... estuvimos siete meses. Fue muy generosa con nosotros. Nos enseñó todos los pasos sin música.²

Luego fuimos con *Madame* Stanislava (Mol) Potapovich y Carol Adamchewsky. Ella sí tenía conocimientos y un día me puso a bailar de mariposa para un festival. Fue mi familia, las amistades *popof*. A mí que era la más grandecita, me enviaron flores con una tarjeta en francés. En nuestro medio social se usaba mucho eso. Se acostumbraba decir: *Vous etes une artiste*... Salí al escenario —tenía unas sandalias de metálico... y cuando escuché mi vals me las quité y salí a brincar—, ¡a bailar a todo dar!... Una vez en casa le pregunté a uno de mis hermanos: —Oye, Chaco... ¿qué te pareció? —¡Parecías un caballo en el desierto corriendo!, —me contestó Aaayyy, y yo que me creía una mariposa pero como tenía dos caballos que montaba en las mañanas y en las tardes, no podía salir con otra cosa”.³

Una alumna de *Madame* hizo cierta política para presentarnos con la señorita Carroll.

¹ CARDONA, Patricia, “Nellie Campobello: Lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica”, *La nueva cara del bailarín mexicano*, INBA, México, 1990.

² Entrevista a Nellie Campobello.

³ CARDONA, Patricia, “Nellie...”

Los días amargos vividos en el norte habían quedado atrás. Las hermanas Nellie y Gloria usaban los apellidos Campbell Morton y se codearon con lo mejor de la sociedad mexicana. Parece increíble que Miss Lettie H. Carroll, cuando las Campbell ingresaron a su estudio, no se haya dado cuenta de que Nellie era una mujer de 27 años y no la hermana un poco mayor de Glorecita, que apenas rebasaba los doce años. Es en ese año 1927 cuando las “hermanitas Campbell”, se insertaron en los círculos selectos de las colonias extranjeras residentes en la capital. Y triunfaron en sus debuts.

Primeramente en el programa denominado Revista de Miss Carroll,⁴ en el Teatro Esperanza Iris, el 4 de marzo de 1927. Inmediatamente la prensa reparó en ellas comentando: “Pero el número en que las gráciles muchachas lucieron mejor su alado hechizo fue, sin duda, el llamado *Fantasia Oriental*.”⁵ Nellie bailó como El Favorito y Gloria interpretó a una joven que sufre de amor no correspondido. Ambas danzaron la “Bacanal” de *Sansón y Dalila*. Gloria participó en el número “Ballet” y Nellie en la *Danza de los marineros*. El público y los críticos consideraron que también había sido el debut del Ballet Carroll.

Pocos días después se anunció el debut comercial de las Carroll Girls en el Cine Olimpia. Presentaron el sugestivoailable sincopado *Danza de los marineros*, antes de la película *Reclutas sobre las olas*.⁶ Esta vez la interpretaron Nellie y Gloria junto a Vicky Ellis; Betty Herman; Margaret Guilty; Winkie, Frances y Doris Hanckenberger, y Alice Jennings. Una semana después, presentaron el *Ballet oriental*, como prólogo del programa doble *La bayadera y ¿Leoncitos a mí?*⁷

El 18 de marzo, en el Iris, se repitió el programa del 4 de marzo, patrocinado por el presidente Plutarco Elías Calles y los miembros del cuerpo diplomático. La crónica destacó:

⁴ A. Granville Patton, “Carroll’s Revue, a Big Success”, *El Universal*, 5 de marzo de 1927, News of the World, p. 2.

⁵ NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Roberto (*Roberto, El Diablo*), *Descorriendo el telón, 40 años de teatro en México*, Gráficas Editorial Rollén, Madrid, 1956, pp. 250 y 251.

⁶ Teatro Olimpia, *Reclutas sobre las olas*, protagonizada por Wallace Beery y Raymond Hattcon, *Excelsior*, 11 de marzo de 1927, 2a sec., p. 2. Anuncio.

⁷ Mañana sábado, sensacional programa doble, *La bayadera*, con Greta Nissen, William Collier Jr. y Ersest Torrence y *¿Leoncitos a mí?* con Douglas MacLean, *El Universal*, 11 de marzo de 1927, 1a. sec., p. 7. Anuncio.

...El príncipe feliz (Nellie Campbell) pasó bellamente por la escena, con su traje plateado, de una realización perfecta, con una inmensa cimitarra color de luna... Y así el ballet fue un verdadero sueño oriental, en que cada quien puso su temperamento de danzarinas fuertes en técnica y en comprensión.

Los *divertissements* dieron un bello fin a la fiesta. El baile de los marineros de un sabor moderno con música sincopada y dinámica.

Quizás merezca los honores máximos, en esta fiesta de arte —en la cual todas las “artistas” son ya verdaderas danzarinas— Miss Gloria Campbell, una estrella de catorce años que posee una intuición de gracia y de línea extraordinaria”.⁸

El debut oficial del Carroll Ballet Classique se efectuó el 13 de julio de 1927 en el Teatro Regis. Fue una temporada de dos semanas con funciones diarias y dos programas distintos.⁹ Nellie personificó a Pan y Gloriecita a la Crinolina Verde de *Una fantasía bucólica*. Gloria fue la Tolerancia y Nellie la Intolerancia en el *Ballet futurista*. Esta última protagonizó a Diamante y aquella a Perla en el *Ballet de las joyas*. Ambas fueron muñecas; Gloria interpretó a un “trompo” que maravilló con su asombrosa destreza para girar, y bailó una *Polka clásica*. Nellie un boxeador en *Knock-Out* y fue una de las participantes en el *Baile Ruso*. Las dos participaron en *La revista del Jazz* y en *¡Ay qué normalistas!* en la temporada del Teatro Regis. La prensa mexicana recalcó:

Las señoritas que forman parte de esta compañía de ballet son misses, Alice Jennings, Nellie y Gloria Campbell, Victoria Ellis, Betty Herman, Doris, Frances y Winkie Hackenberger, Beatrice May Cody y Margaret GUILTRY.¹⁰ Otro medio dijo que Gloria y Nellie Campbell, fueron las estrellas del ballet *Una fantasía bucólica*...¹¹

Un articulista que firmó con el seudónimo de “El Fantasma”, categóricamente dictaminó: “Una mexicana, de las poquísimas que forman parte del cuadro “Carroll”, es la que, a nuestro juicio, tiene mayor facilidad en su número. Nos referimos a la escena de boxeo, interpretada con ingenua coquetería, llena de color y de propiedad. El aplauso tributado a esta linda danzarina fue de los más

⁸ “Dos cuadros del Ballet Carroll, que fue un verdadero acontecimiento social”, *El Universal*, 6 de marzo de 1927, 2a sec., p. 3.

⁹ Teatro Regis. Carroll Ballet Classique, 13 de Julio de 1927, programa de mano.

¹⁰ “El renacimiento del ‘ballet’ en México”, *El Universal Ilustrado*, año XI, núm. 531, 14 de julio de 1927, p. 44 bis.

¹¹ “Local Girls at Regis Dance Divinely”, 4 de julio de 1927. Recorte no identificado.

justos y merecidos”.¹² Por supuesto era Nellie, como ya lo habíamos mencionado.

American Legion Frolics of 1927 se llamó el “show” que se presentó el 13 y el 15 de septiembre en el Teatro Regis. Nellie y Gloria acapararon los aplausos: “Esta parte del espectáculo estuvo llena de estallidos de alegría y jazz. El harmonista... las hermanas Campbell... “Las muñecas bailarinas” fue una muy bonita escena graciosamente interpretada y bailada... La muñeca bailarina: Gloria Campbell; la muñeca española: Nellie Campbell”.¹³

Finalmente Nellie y Gloria, como The Carroll Girls modelaron abrigos y sombreros para la casa Sanborns.¹⁴

Indudablemente las hermanas Campbell encontraron con Miss Carroll sus primeras experiencias en la práctica del ballet, la acrobacia, la danza expresionista y las nuevas tendencias del arte coreográfico moderno. Técnicamente Gloria dominó las altas extensiones de piernas, las puntas, los giros y Nellie el singular braceo de los estilos de Denishawn. “Lettie Carroll no era profesora; era coreógrafa... Una mujer que tenía una gran intuición para poner bailes... Fue la que nos puso a bailar... Con ella hacíamos barra y luego pasos. Ella nos veía. Era entrenadora... nos decía. Tiene este defecto, tiene este otro. Hacía coreografías muy bonitas”.¹⁵

Seguramente aconsejadas por sus amigos intelectuales como Martín Luis Guzmán, Carlos Noriega Hope y Gerardo Murrillo —el doctor Atl—, las dos hermanas bailarinas decidieron castellanizar su apellido Campbell, cambiándolo por el de Campobello y se dedicaron a escenificar sus propias creaciones inspiradas en las danzas mexicanas.

Nellie comenzó a escribir y publicar.¹⁶ En 1929 Ediciones LIDAN dio a conocer su primer libro *Yo, por Francisca*.

¹² *El Fantasma*, “Un ensayo de ballet en México”, *Revista de Revistas*, año XVIII, núm. 898, 24 de julio de 1927.

¹³ “Frolics Draw Large Houses Prove Success”, *El Universal*, 15 de septiembre de 1927, English Section, p. 2.

¹⁴ DORÉ, “Laudatorio concepto sobre pieles”, *Jueves de Excelsior*, núm. 275, 15 de septiembre de 1927, Anuncio.

¹⁵ CAMPOBELLO, Nellie, *Charlas de danza*, conducida por Patricia Aulestia, 4 de enero de 1972.

¹⁶ “Formas nuevas de poesía”, *Revista de Revistas*, año XIX, núm. 995, 26 de mayo de 1929, p. 27.

Las Campobello viajaron a La Habana, Cuba, donde Carlos Trejo y Lerdo de Tejada era embajador de México. Cuando llegaron el 15 de enero de 1930, Ernesth Smith las contrató para que danzaran en el Teatro Campoamor. Junto con Caridad y “Granito de Sal”,¹⁷ Nellie y Gloria formaron parte de Las cuatro bellezas del Chateau Madrid. Interpretaron bailes típicos, danzas clásicas y ballets modernos “con sorprendente habilidad”. Conocieron y convivieron con José Antonio Fernández de Castro, a Federico García Lorca comentó Nellie “lo vi exactamente tres minutos”,¹⁸ con Langston Hughes y German List Arzubide. La prensa nacional destacó sus triunfos artísticos.¹⁹

Ya de regreso al país, las reconocidas danzarinas aceptaron un puesto en la Secretaría de Educación Pública. En el aniversario de las secundarias su actuación fue muy comentada: “Las señoritas Campobello ejecutaron, vistiendo los trajes típicos *La jarana yucateca*, que de sus bailables es algo de los más excelentes. Estuvieron acompañadas por la Orquesta Típica de la SEP. Se conquistaron muchos aplausos”.²⁰

El 17 de julio de ese mismo año, en el homenaje a la memoria del General Obregón en el segundo aniversario de su muerte, Nellie y Gloria participaron como integrantes del Ballet Nacional acompañadas por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Interpretaron la *Escena tarahumara*, de Vicente T. Mendoza, la *Zandunga*, arreglo del maestro Chávez y la *Ofrenda y danza ritual* de Francisco Domínguez.

Las Campobello fueron las dos directoras y organizadoras del “ballet” mexicano. Después del éxito obtenido en *Ofrenda* se sintieron con más fuerzas para continuar en la labor de renovación estética que con tanto éxito iniciaron. Nellie dijo:

La riqueza plástica que cada una de nuestras danzas indias contiene, no debía de pasar más tiempo sin provecho artístico. Nosotras nos hemos pro-

¹⁷ TORO, Oliverio, La gracia muy española de Granito de Sal. “Semblanzas de artistas”, *Revista de Revistas*, año XIX, núm. 995, 26 de mayo de 1929, p. 30.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ “Artistas nuestros que triunfan”, *Revista de Revistas*, Año XX, núm. 1044, 4 de mayo de 1930, pp. 14 y 45, hermanas Campobello y Dolores L. Salazar.

²⁰ “Aniversario de las secundarias”, *Excelsior*, 31 de mayo de 1930, p. 6.

puesto crear el 'ballet' mexicano en una resurrección de la vida mística de nuestros indios".

Para este estreno por primera vez "los ídolos van a ser movidos en nuestro teatro. El movimiento está muy bien estudiado. Los ídolos conservarán su momificada expresión. Todo el movimiento radica en las manos "que tienen ese gran sortilegio del ritmo". Nellie indicó al cuerpo de baile caracterizado de ídolos, doncellas y guerreros:

Ya lo saben los ídolos... Ustedes, señoritas, tienen que guardar durante toda la representación una expresión de seriedad. Nada de sonrisas ni de picardías. Muy serias, muy serenas... Ustedes, las doncellas, pueden ir colocándose las trenzas...

Yo haré la caza del venado. Es de una plástica sumamente emotiva.

Además de ensayar a todas estas señoritas. A todas. No solamente las ensayo, sino que también organizo el "ballet" en sus menores detalles: vestuario, decoraciones, caracterización.

Gloria Campobello explicó la concepción del ballet:

Primero, nosotras hacemos un esbozo de la parte argumental del "ballet". Después en los ensayos, vamos suprimiendo y aumentando todo lo que creamos conveniente. Desde luego, siempre pendientes de las exigencias de la tradición. Nos sujetamos para nuestros modelos a los originales que nos ofrecen los museos. También la colaboración que nos prestan los maestros de música es muy interesante; y gracias a todo ello, podemos conseguir que nuestras representaciones sean fieles reproducciones de las danzas antiguas; unas reproducciones estilizadas, depuradas por un noble sentido estético.

El entrevistador terminó la reseña escribiendo entusiasmado:

Nellie Campobello tiene un exquisito sentido de la danza. Sabe todo el secreto del ritmo de la carne. Posee el encanto de esa voluptuosidad severa de las sacerdotisas arcaicas. En la interpretación de una danza, vibra toda ella, se ondula, sin caer en el pecado de la contorsión. En momentos en que la danza se hace casi estática, toda la angulosidad propia de este instante plástico desaparece por el milagro de su arte.

Nellie Campobello no es la artista que ha aprendido el secreto de su arte. Es más. Es la artista que, en la adolescencia de su vida, ha logrado vencer los escondidos peligros que tiene el arte de la danza. Poseída del ritmo, de la mímica mítica, de la estatuaria, cabe saludar en ella a la más fiel y afortunada intérprete de la danza antigua mexicana.²¹

²¹ A. de Casa Beltrán, "Creación...

Para la inauguración del Teatro Orientación el 4 de septiembre de 1930, la SEP presentó “un interesante y variado programa”²² en el que se incluyeron expresiones de ballet dirigidas por los profesores Hipólito Zybin, Nellie y las Campobello: *Serenata mexicana* de Manuel M. Ponce; *Vals poético* de Felipe Villanueva; *Fantasia Yucateca* de R. Darío Herrera; *Rapsodia mexicana* de Jesús Corona y *Uy, tarala* de Francisco Domínguez.

Ya para entonces las hermanas Campobello contaban con un repertorio propio. Las críticas las consagraron.²³

En febrero de 1931, las Campobello integraron el grupo de profesores que enseñaban baile en las escuelas de la SEP. “Nos mandaron aprender de los grupos étnicos que venían de los estados la *Danza del venado*, *Los pascolas*, la *Danza de los gallos* en que se amarraban un cuchillo como espolón, ...después aprendimos con Luis Felipe Obregón y Marcelo Torreblanca danzas y bailes que poníamos en las escuelas”.²⁴

Con ese grupo Nellie y Gloria actuaron como los Genios del Bien, junto a Enrique Vela, “Velezzi” como Genio del mal, en el *Ballet del árbol* montado por Hipólito Zybin en el Parque Venustiano Carranza.²⁵ En abril de ese mismo año fueron designadas profesoras de bailes mexicanos en la Escuela de Plástica Dinámica, dirigida por Carlos E. González. En noviembre estrenaron el legendario ballet simbólico 30-30.

En 1932 las hermanas Campobello unieron sus vidas a la historia de la Escuela Nacional de Danza, la cual actualmente lleva sus nombres. Gloria falleció en 1968, Nellie desapareció en 1985 y gracias a la Comisión ¿Dónde está Nellie?, sabemos que murió en 1986 y los culpables no permanecen en prisión, pese a que fueron sentenciados.

²² “Conciertos”, 4 de septiembre de 1930, Recorte no identificado.

²³ DEL RÍO, Carlos, “Nellie y Gloria Campobello creadoras de danzas”, *Revista de Revistas*, Año XX, núm. 1067, 12 de octubre de 1930, pp. 38 y 39. Fotos.

²⁴ AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Enrique Vela Quintero”, en Cuadernos del CID Danza, núms. 4, 5, 6 y 7, SEP INBA, México, diciembre de 1985.

²⁵ “La fiesta del árbol en el Parque Venustiano Carranza”, *Excélsior*, 19 de febrero de 1931.

LOS PRIMEROS TRIUNFOS DE LAS HERMANAS CAMPOBELLO
PATRICIA AULESTIA



Nellie y Gloria Campobello
en el "Jarabe Tapatio"

LA ÓPERA PRIVÉ Y LOS MAESTROS QUE SE QUEDARON: ZYBIN, SHESTAKOVA, NABIVATCH Y SAHAROV

La Ópera Privé de París y su accidentada temporada en México

EL GRAN TEATRO ESPERANZA IRIS presentó en febrero de 1930, una Temporada Lírica Rusa con la Ópera Privé de París. La compañía llegó a nuestro país al finalizar una *tournée* por Brasil, Argentina y América Central. Dirigida artísticamente por el empresario Michel Benoiss, contaba con Gregorio Fetelberg como maestro director y concertador y B. Dobrovolsky, como maestro sustituto y director de coros.

La apertura fue el 11 de febrero¹ con *La leyenda de la ciudad invisible Kiteij*, ópera mística en cinco actos de Nicolas Rimsky-Korsakoff, basada en una leyenda de Belsky, con decorados y *mise en escene* de Michel Benoiss. Se repitió el día 16. El 13 se estrenó por primera vez en México *El Cazr Saltan*, ópera fantástica en un prólogo y tres actos de Rimsky-Korsakoff, inspirada en un cuento de A. Puskin, decorados y trajes de Ivan Bolibin y danzas arregladas por Boris Romanoff. Esta ópera se repitió el día 15.² Y anunciada por segunda vez en esta capital el 16 de febrero,³ se puso en escena *El príncipe Igor y Danzas polovetsianas*, ópera en tres actos y cinco cuadros de Alejandro Borodin, con bailes arreglados por Miguel Fokine, decorados de Pablo Froman y los bailarines *Popla-*

¹ Teatro Esperanza Iris, Temporada Lírica Rusa, Ópera Privé de París, 11 de febrero de 1930. Programa de mano.

² *Idem*, 15 de febrero de 1930.

³ *Idem*, 16 de febrero de 1930.

vska (Primera esclava), Gjebina (Segunda esclava) y Taneef (Guerrero). El argumento de esta ópera inspirada en un poema ruso del siglo XII relata la siguiente historia:

El Príncipe Igor al partir (a la guerra), encomienda a su esposa Jaroslavna al amigo que cree leal y sincero. Y marcha al frente de su ejército aclamado por el pueblo. Al principio de la campaña, la victoria va en pos de él, pero luego, faltándole la oportuna ayuda de los otros príncipes, la fortuna le vuelve la espalda, su ejército es derrotado y él mismo, cubierto de heridas cae prisionero.

La inícuca conducta de Galizky, príncipe soberano en ausencia de Igor, y que trata de seducir a Jaroslavna sin lograrlo, es un incidente que anima la sesión dramática.

El príncipe de Kiev, ve en sueños aquel fracaso terrible; envía mensajeros a los demás príncipes, conjurándoles a unirse en pro de la independencia de Rusia “por la sangre que manan de las heridas de Igor”.

Jaroslavna, esposa de Igor, eleva su queja al cielo” como el solitario cuchillo lanza su triste lamento al rayar el día, dice el poema legendario. “Volaré como un pajarillo hacia el Danubio y con sus aguas lavaré las heridas de Igor”.

Aprovechando las sombras de la noche, logra Igor evadirse; y a través de los bosques, ocultándose por el día, caminando durante la noche, guiado en la oscuridad por el vuelo de los pájaros nocturnos que providencialmente le señalan el camino, llega por fin a su principado y sus súbditos le acogen con loco entusiasmo.⁴

También como repertorio se escenificó el 18 de febrero de 1930 *La niña de la nieve (Snegurichka)*.

Como una de las funciones extraordinarias el 23 de ese mes,⁵ se presentaron *La feria de Sorochin* y *El lago de los cisnes*, ballet clásico de Tschaikowsky, decorados y trajes de Froman, con danzas arregladas por Nicolas Sergueef; interpretado por Poplavska (La reina de los cisnes); Taneef (El príncipe); Brainin (Un amigo del príncipe); Milenoff, Raschouokint, Gerebkoff, Jshingrin, Zibine, Jarosky, Ferrer, Jantshevsky (Cazadores) y Grjebina L, Envald, Leoni, Ickovitch, Konstantinova, Koslovskaja, Keith, Hay, Marcué M., Marcué T. (Cisnes); Vals: Federova, Chestakova, Grjebina I, Littaker. Hemos transcrito los nombres del cuerpo de baile —que se

⁴ Teatro Esperanza Iris, Temporada Lírica Rusa, Ópera Privé de París, 16 de febrero de 1930. Programa de mano.

⁵ *Ibidem*, 23 de febrero de 1930.

acostumbraba citar por los apellidos—, ya que algunos pertenecen a figuras de la danza mexicana: Hipólito Zybin, Diana Hay, Marina y Tessy Marcué y Nina Shestakova. *El lago de los cisnes* fue filmado.

Las funciones continuaron, terminando la temporada el 28 de febrero. En la función del 21 de febrero se presentó la *Fantasia mexicana* con la pareja Pérez Caro.

En marzo la compañía actuó en la Plaza de Toros los domingos y en el Teatro Cine Politeama.⁶

En abril y mayo algunos bailarines de la Ópera Privé de París continuaron sus actuaciones en el Monumental Cinema, Club Deportivo Suizo y el Politeama. En el Club Deportivo Suizo Yanakieva interpretó un *Gopack* y con Breimi así como *Marinero*. Konstantinova y Milenoff bailaron *Tchardacrch*. La despedida y beneficio de la compañía fue en el Teatro Capitolio el 20 de abril de 1950.⁷ La compañía se desintegró, dejando en nuestro país a excelentes maestros rusos de ballet: Hipólito Zybin, Nina Shestakova, Grisha Nabivatch y Pedro Sajaroff.

Hipólito Zybin, visionario propulsor de una escuela de danza oficial

Hipólito Zybin (1891-1965) ruso blanco, terminó sus estudios de primer bailarín en la Escuela de Elena Poliakova, solista del Teatro Imperial de San Petersburgo; hizo muy serios estudios de la historia del ballet desde la antigüedad y, al mismo tiempo se perfeccionó en los estudios de ballet de Nicolás Legat y Natalia Gontcharova, estudió también con François Delsarte...⁸

Zybin fue primer bailarín en el Teatro Real de Belgrado. Pasó posteriormente al Teatro Municipal de Chatelet y a la Opera Privé de París. Se contrató con esta compañía para realizar giras por casi toda Europa y por los países de América del Sur.

⁶ FRADIQUE, “Por otros teatros. De telón afuera”, *Revista de Revistas*, Año XX, núm. 1037, 16 de marzo de 1930, p. 9.

⁷ Teatro Capitolio, Coros y Ballet de la Ópera Privé de París, 20 de abril de 1930, Volante-programa.

⁸ ZYBIN, Hipólito, director de la Escuela de Plástica Dinámica de la SEP, 10 de abril de 1930, Recorte.

Decidió radicarse en México como profesor de danza, obteniendo permisos para dar cursos gratuitos de baile en la SEP.⁹ Realizó sus primeros trabajos coreográficos con sus alumnas del Centro Escolar Benito Juárez. Fue nombrado profesor ayudante de la Dirección de Educación Física de la SEP. Promovió la creación de un cuadro de baile.¹⁰ El Departamento de Bellas Artes acordó formar un grupo constituido por profesores para que formularan “el programa de enseñanza del baile en las escuelas de la Secretaría, y para la organización de un baile mexicano que pueda presentarse en los diversos festivales de la SEP”.¹¹ Zybin fue uno de los maestros nombrados para trabajar bajo la dirección de Jesús M. Acuña y Carlos González. Con el grupo realizó montajes exitosos para realizar festivales, entre ellos el *Ballet del árbol*. Zybin fue comisionado por Alfonso Pruneda para unificar los procedimientos de enseñanza de los profesores de baile dependientes de la SEP.¹² El maestro para entonces logró dos nombramientos de profesor, se sintió comprometido con la SEP y elaboró el *Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica*.¹³

El 29 de abril de 1931 se iniciaron oficialmente las actividades de la Escuela, bajo la dirección de Carlos E. González y como director técnico Zybin.

El grupo de profesores continuó participando en diversos festivales. Zybin recibió el encargo de crear un *Homenaje a Pavlova*.¹⁴ Al mismo tiempo realizaron un viaje de estudio a las fiestas de Chalma, Estado de México.¹⁵ Zybin informó que la unificación de la enseñanza del baile en las escuelas era difícil, debido a que “todas las profesoras tienen conocimientos muy distintos, así como sistemas y capacidades pedagógicas (y) están más capacitadas

⁹ Oficio de Hipólito Zybin al Dr. Franklin O. Westrup, director de Cultura Física de la SEP, 10 de abril de 1930.

¹⁰ “Lo que va de ayer a hoy”, *Jueves de Excélsior*, núm. 557, 23 de febrero de 1933.

¹¹ Oficio de Alfonso Pruneda a Hipólito Zybin, 6 de febrero de 1931.

¹² Dr. Alfredo Pruneda, Cuestionario para los profesores de baile dependientes del Departamento de Bellas Artes de la SEP, 28 de enero de 1931.

¹³ ZYBIN, Hipólito, “Proyecto para la creación y organización de la Escuela de Plástica Dinámica, documento mecanografiado, 25 de febrero de 1931.

¹⁴ “Homenaje a la memoria de la excelsa Pavlova”, en *El Universal*, 24 de mayo de 1931.

¹⁵ ZYBIN, Hipólito, a Carlos Chávez, “Informe de la Comisión en las fiestas de Chalma”, 2 de junio de 1931.

para la preparación de los números de los festivales que para la enseñanza".¹⁶ Estos comentarios seguramente propiciaron que en 1932, cuando el Consejo de Bellas Artes resolvió crear la Escuela de la Danza de la SEP con Carlos Mérida como director, sus planes de la Escuela de Plástica Dinámica no fueran tomados en cuenta.

Zybin continuó enseñando en la institución algunos años más, enfrentando continuamente situaciones complejas, provocadas por su posición política contraria al régimen imperante, o simplemente por celos profesionales. Optó por dedicarse a su Academia de Ballet Clásico y Plástica Dinámica, en la cual tuvo destacadas alumnas, entre ellas las Campobello, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Amalia Hernández, Magda Montoya, Rosa Reyna y Clara Carranco. Zybin falleció en 1965.

*Las academias de los maestros rusos, semilleros
de bailarines profesionales*

Nina Shestakova

Nació en 1904, bailarina, maestra y coreógrafa moscovita, estudió con Mikhail Mordkin en la Escuela del Teatro Imperial Ruso donde se graduó. Fue alumna de Michel Fokine en San Petersburgo y de Fedora Primera en Letonia. Bailó con la compañía de ballet del Teatro de la Ópera de Riga. Se perfeccionó en París con las maestras Olga Preobrajenska y Vera Trefilova. Participó el Ballet del Teatro de los Campos Elíseos, y fue escogida por Nicolás Sergueef para pertenecer a la Ópera Privée. En la temporada en México de la compañía fue una de las solistas y destacó en la filmación de *El lago de los cisnes*.

Junto con su esposo Grisha Navibatch se quedaron en la capital. Fundaron su Escuela de Baile Clásico Nina Shestakova.

En 1933 presentó un festival en el Casino americano con sus alumnos, entre ellos Magdalena Ortega.¹⁷

¹⁶ ZYBIN, Hipólito, a Carlos González, "Informe de las labores", 5 de junio de 1931.

¹⁷ (Margarita Ortega, alumna de Shestakova), *Jueves de Excélsior*, núm. 599,

En 1935 presentó un Concierto de Danza Clásica en el Teatro Hidalgo con su Academia de Ballet.¹⁸

Sus discípulos Sergio Franco, Enrique Uranga, Lolita Téllez Wood y Emmita Alatorre.

En 1936 falleció prematuramente Emmita y la maestra Sheshtakova actuó en Mérida, bailando la *Muerte del Cisne* como homenaje póstumo a su alumna, en el Teatro Peón Contreras.¹⁹ Permaneció en esas tierras yucatecas dirigiendo la Academia de Baile Emmita Alatorre durante seis años. Sheshtakova regresó a la ciudad de México y luego volvió a Mérida donde falleció en 1995.

Grisha Nabivatch

Bailarín, maestro y coreógrafo ruso, junto a su esposa Nina Sheshtakova, adoptó a Luis Pérez Dávila, un niño que destacó por su talento natural para el ballet, que bajo el seudónimo de “Luisillo”, radicó después en España, cosechando grandes lauros para su compañía internacional.

Nabivatch estableció en 1933 sus Estudios de Baile de Salón en el Teatro Ideal, donde además impartió clases de ballet, *pas de deux* acrobático y danzas rusas. Dirigió el Ballet Grisha Nabivatch. Participó como coreógrafo en la temporada de ópera de 1937. Sus alumnos fueron “Luisillo”, Sergio Franco, Magda Montoya, Josefina (Martínez) Lavallo, Socorro Bastida y Alicia Fernández Leal, entre otros. Falleció en 1971.

Pedro Saharov

Pedro Sajaroff (Saharov) según Nabivatch, fue el encargado de fabricar las zapatillas para los bailarines de la Ópera Privée de París.

Fundó su estudio de danza en la colonia Roma. Se especializaba en danzas rusas y participó esporádicamente en festivales benéficos.²⁰ Fue maestro de la Escuela Nacional de Danza.

14 de diciembre de 1933. Una foto.

¹⁸ Cardona, Víctor, “Cuadro de julio de 1935”.

¹⁹ SALAS, Víctor, *El Lago de los Cisnes, Antecedentes e Historia de Yucatán*, Talleres Gráficos del Sudeste, Mérida, octubre de 1998, p. 39.

²⁰ “Anglo American Notes”, *El Universal*, 7 de mayo de 1935, p. 7.

RUBÍN Y SIRIA, MEXICANOS QUE TRIUNFARON EN EL EXTRANJERO

Pedro Rubín innovador del vaudeville internacional

PEDRO RUBÍN (1903-1938), bailarín potosino que cultivó desde temprana edad su afición por el teatro y la danza. Hizo sus primeros pininos de bailarín en unión con su hermana Lidia, bailó en el Cine Metropolitán de la Ciudad de México con un traje prestado por algún amigo. Las fotos de entonces lo muestran con su cara aniñada sin expresión en poses “apachescas”. Los hermanos con frecuencia eran invitados a presentarse en fiestas particulares.¹

Desde 1918 formaron pareja con Fernandita Areu actuando en el Teatro Colón,² el Cine Casino³ de la calle de Guerrero y en el Trianón Palace.⁴ Rubín ganó en compañía de Areu el Gran Concurso Artístico y de Simpatía del Cine Casino. Se marcharon a Tampico y de allí a los Estados Unidos.

Las primeras andanzas de Pedro Rubín en la conquista de la gloria, comienzan en las ciudades americanas de la frontera: en cabarets y teatros de tercera categoría. Interpreta bailes mexicanos y españoles que son recibidos con escasos aplausos. Pedro Rubín se plantea un dilema: o fracasa o renovarse. Y como el hambre no invita a las resoluciones cómodas, el artista se

¹ “Lo que va de ayer a hoy”, *Jueves de Excélsior*, núm. 557, 23 de febrero de 1933.

² DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, Ed. Porrúa, 1961, p. 3422.

³ Cine Casino, *Excélsior*, 1 de diciembre de 1918, Cartelera.

⁴ Espectáculos, Trianón Palace y Cine Casino, *Excélsior*, 22 de diciembre de 1918, Cartelera.

renueva. Poco a poco va pulsando el gusto extranjero. Y día a día va estilizando, según su instinto estético, los bailes.⁵

Un artículo titulado “Contratado para bailar en el Teatro Schubert” del que no tenemos fecha ni autor, comentó:

Así se va de una ciudad a otra diseñando su perfil artístico, hasta que llegó a Nueva York. En esta metrópoli Rubín se apoyó en el escalón que lo ha de llevar arriba: pero hasta llegar a este escalón, el bailarín vivió tan intensamente que se pudiera escribir una novela de la bohemia aventurera y picaresca.

Al llegar a Nueva York, Pedro Rubín se presenta a una agencia artística. Estos establecimientos vienen a ser como una bolsa de trabajo de los valores escénicos. Cada artista tiene la oportunidad de hacer una exhibición de su modalidad. Acuden a presenciar estas pruebas los empresarios de los teatros de segunda categoría neoyorquinos.

Transcurren las pruebas en una monotonía irritante. Frente a los artistas están arrellenados en sus butacones, los empresarios que parecen verdaderos burócratas del éxito. Entre ellos hay un judío, Schubert, que rara vez junta sus manos enguantadas para el aplauso.

Pedro Rubín interpreta uno de sus bailes: una estilización de una danza mexicana. Al final la voz de Schubert se oye en una exclamación: “Bravo”. Y el artista mexicano es contratado para debutar como bailarín en una revista del Teatro Schubert. La revista lleva el título de *Canción de amor*.

En 1926, J. Xavier Mondragón entrevistó a Rubín en la Chicago School of Dancing y comenzó su artículo diciendo:

Entre la pléyade de artistas se encuentra la notable pareja Rubín-Areu; una pareja elegante, bien presentada y, sobre todo, muy mexicana simple y sencillamente, porque ellos, a pesar de haberse especializado en los bailes internacionales y españoles, siempre obligan a empresarios y demás gente del escenario, a que les presente como artistas mexicanos, y no como “Spanish Dancers”, que mexicanamente suena muy feo.

Pedro Rubín y Fernanda Areu, llevan tres años de trabajar en los escenarios yanquis. Han recorrido de la Ceca a la Meca, contratados por los mejores circuitos teatrales, es decir los mejores del mundo, porque sin alardear mucho, son los circuitos que ahora están abasteciendo a los teatros europeos. Los circuitos en referencia son: el Keith-Albee, el Orpheum y el Orpheum Jr., con quienes han hecho tournées de cincuenta y tantas semanas, que ya son palabras mayores.⁶

⁵ NÚÑEZ, Alonso, “Rubín, maestro de ballet del Folies Bergere”, *El Universal Ilustrado*, núm. 732, 21 de mayo de 1931, pp. 20 y 21.

⁶ MONDRAGÓN, Xavier, *Jarabe tapatío vs. Charleston*, *El Universal Ilustrado*, año IX, núm. 466, 15 de abril de 1926, pp. 28, y 64.

A Mondragón, Rubín relató otra versión de lo sucedido en Nueva York “entre él y el empresario Schubert, nada menos que el empresario cumbre, dueño y señor de los monumentales Gallagher y Shean”:

...cierto día, en uno de los escenarios donde desfilaban no menos de doscientos artistas europeos y americanos, todos aureolados de gran fama, para que dieran una prueba de lo que sabían hacer, en presencia del judío Schubert, fastidiado Perico, porque su turno no llegaba, optó por retirarse a su camerino, vestirse y esperar hasta otro día, cuando fue llamado. Comenzó a bailar uno de los mejores números españoles que ya tenía puestos y con los cuales había triunfado en México y California, cuando (cosa rara), el empresario cumbre exclamó: “¡Very good!”, debiendo advertir que esto sucedió precisamente cuando el bailarín compatriota llevaba cuatro minutos escasos de estar bailando. Esto lo conceptúa Pedro Rubín como un triunfo, pues el empresario neoyorquino que hemos mencionado, siempre espera a que los artistas que están “dando prueba”, terminen su número, para dar su fallo.⁷

La pareja Rubín-Areu firmaron contratos con varios empresarios de cabarets de primer orden, procurando cobrar muy caro “y eso es precisamente lo que los ha hecho valer, pues hay que tomar en cuenta que los americanos, cuando ven que alguien cobra barato, eso les hace creer que el artista es malo”.⁸

Rubín enseñó en la Chicago School of Dancing dirigida por Miss Powell, el *Jarabe tapatío*.

Pedro Rubín y la simpática sorda Fernanda, no son amantes de los bailes prosaicos y desabridos, por eso detestan el Charleston, a pesar de bailarlo noche a noche, a petición del “respetable” que concurre a los cabarets. Rubín solamente enseña a sus discípulos bailes españoles, argentinos y mexicanos, detestando los pasos de baile de negros, el compás del “vals Chicago” y todo aquello que está en abierta pugna con el buen gusto y la estética.⁹

En junio Rubín actuó como una “novedosa atracción” en el Zoological Gardens Festival de Cincinnati. En esta ciudad se separó de Fernanda. En el verano de 1926 impartió un curso maestro en el Nicholas Tsoukalas Studio of Greek Classic Dancing de Chicago. Para entonces Rubín anunciaba que había actuado profesionalmente en el Teatro Principal de México; Teatro Nacional de La Habana, Cuba; Teatro Municipal de Río de Janeiro, Brasil; Teatro

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

Colón de Buenos Aires, Argentina, Teatro Maravillas de Madrid, España y el Kit Kat Club de Londres, Inglaterra. Había también puesto las danzas de *Carmen* en la San Carlos Grand Opera Co.¹⁰

Pedro Rubín¹¹ llegó a la cúspide de su carrera triunfal en 1927 cuando trabajó en *Río Rita*,¹² estableciendo un salario *standar* de 400 dólares semanales.¹³

México está de moda en Nueva York, por lo menos, entre el numeroso público que acude noche a noche al Teatro “Ziegfeld”, que acaba de inaugurarse en aquella ciudad, con una novedosa zarzuela *Río Rita*, que al decir de quienes la han visto tiene mucho de mexicano.

Río Rita tiene un argumento que se desarrolla en una de nuestras poblaciones fronterizas, copiando su ambiente con la mayor fidelidad, y haciendo pasar ante los espectadores a más de un tipo familiar entre nosotros.

No es eso todo, sino que en la Compañía trabaja, también con gran éxito, el admirable bailarín mexicano Pedro Rubín...

Tanto la presentación de nuestro compatriota, como el estreno de *Río Rita*, han sido el acontecimiento teatral más grande de la temporada de Nueva York, al grado de que el día de la inauguración del “Ziegfeld”, el precio de taquilla fue de veintiocho dólares la luneta, cosa que no logran sino compañías famosas en los Estados Unidos.

Pedro Rubín ha sido el primer bailarín mexicano que figura en una de las principales representaciones de Nueva York, por lo que se ha hecho acreedor a los parabienes de la Colonia Mexicana.

El empresario, señor Florens Ziegfeld, conocedor de lo que vale el artista mexicano, le ha hecho una propaganda incansable, hasta lograr imponerlo en el público neoyorquino, que siempre se ha mostrado exigente en esta materia.¹⁴

Rubín se consagró. Las carteleras luminosas destacaban su nombre. Las revistas especializadas de danza publicaron su caricatura por Matías Santoyo y sus versiones estilizadas del *Fado portugués*¹⁵ o el *Jarabe tapatio* (*Mexican National Dance*).¹⁶ Vivía muy

¹⁰ Nicholas Tsoukalas Studio, Curso maestro de verano en danzas españolas y castañuelas. Chicago, 21 de junio-19 de julio de 1926. Volante.

¹¹ *Excelsior*, 6 de marzo de 1927, suplemento, p. 1.

¹² “Hispanic Broadway”, *The Dance*, abril de 1927, p. 29.

¹³ NÚÑEZ, Alonso, “Rubín, maestro...”

¹⁴ “La zarzuela mexicana triunfa en Nueva York”, *Jueves de Excelsior*, núm. 248, 10 de marzo de 1927.

¹⁵ “Fado portugués”, en *The Dance*, Nueva York, junio de 1927.

¹⁶ “Mexican National Dance”, *The Dance Magazine*, mayo de 1928.

bien en un céntrico apartamento cerca de Broadway. Después de la temporada en Nueva York, Rubín y la compañía de *Río Rita* se fueron de gira.¹⁷

Al dejar *Río Rita* fue contratado como maestro de ballet en los Teatros Roxy y Palace de Nueva York.¹⁸

Son unos cuantos los artistas latinoamericanos que triunfan en Nueva York.

Entre estos está Pedro Rubín, que bien pudiera haber sido por su desbordada cantidad de gusto, pintor, dibujante, escultor o músico: pero fue bailarín, es decir, intérprete, con los alados movimientos de su cuerpo, de pasos que hubieran sido saltos, a no haber sido por el oportuno y ágil revoloteo de sus brazos. Sabe con la maestría propia del gran artista, cambiar de alma, y el casi sacerdotal “Danseur” del “Guerrero Azteca” que nos conmueve como si oyéramos el repique de una campana en la tarde, en una aldea, no es el mismo intérprete de “Chiapanecas” en que, con su sombrero de paja y su sarape inquieto, culebrando va y viene, zapatea y pasa, ofreciendo siempre una faceta nueva de ansia ajena.

Sabe darse artísticamente siempre, en la medida suficiente, en el lugar oportuno y con gracia necesaria.

Es lo que justamente se llama un triunfo. El triunfo de los verdaderos artistas, que imponen sus gustos, sus caprichos y hasta sus defectos, los cuales al llegar a ello se tornan no en virtudes, pero al menos sí, en moda de hoy, luego en costumbre, mañana en tradiciones.

Y así, Pedro Rubín, es más que un primer *danseur*, es un maestro; si estuviera en una universidad, sería un profesor; pero como está en un tablado no es más que un artista. “Río Rita”, la más grande. Majestuosa y (muy importante en este país), lucrativa comedia musical de Ziegfeld, fue la cima sobre la cual dominó, de manera definitiva, a sus múltiples émulos de minúscula talla. La San Carlos Grand Opera Company, pagó sus respetos al gran mexicano y lo nombró su primer bailarín y maestro de ballet. Luego, en el retumbante Roxy, ha sido más de una vez huésped de honor de conocido empresario del mismo nombre. Los circuitos Keith-Albee-Orpheum y otros más, han tenido el privilegio de contar entre sus favoritos a Rubín.

Y hoy es la primera figura en la grandiosa y resplandeciente revista musical, del famoso empresario Harry Rogers, una de las mejores de esta temporada en este país, “Spic and Spanish”, en el cual permanecerá hasta el día que se embarque”.¹⁹

¹⁷ “Pedro Rubín. In the spotlight”, *The American Dancer*, agosto de 1928.

¹⁸ *The Dancing Times*, diciembre 1929, p. 245.

¹⁹ DE ARAGÓN, Víctor C., “El arte azteca de París”, *Revista de Revistas*, núm. 1017, 27 de octubre de 1929, p. 16.

Organizó The Pedro Rubín Girls para presentarse en las principales capitales de Europa.²⁰

De los Estados Unidos se marcha a Europa. Se presenta en el “Coliseum” de Londres y en el “Winter Garden” de Berlín. La crítica lo saludó como un bailarín de gran escuela. Y su nombre adquiere tal preponderancia en el ambiente europeo que al poco tiempo es contratado como maestro de ballet del “Follies Bergére” de París.

...el joven bailarín ha movido mucho los pies sobre los tablados teatrales. Ha recorrido una trayectoria incierta y triste que la vida marca a los artistas. Ha pasado hambre, ha luchado, ha puesto en juego siempre su pequeño prestigio para alcanzar el aplauso de la gloria. Y al fin de la caminata, el éxito se entrega al que lo conquista audaz e inteligentemente, corona sus años mozos. Pedro Rubín ha saltado de una típica carpa mexicana a un escenario que recibe los aplausos de todos los públicos elegantes del mundo el Follies Bergére.²¹

Quienes conocían su trabajo sabían que iba a imponerse:

El nombre de Pedro Rubín no es desconocido en México. Allá se conocen sus triunfos artísticos logrados en tierras americanas.

Su instinto artístico, su perseverancia y su firme propósito de triunfar le han llevado al lugar que ocupa entre los artistas de baile que existen en el mundo entero. Haber podido triunfar en New York, Chicago, Los Ángeles, San Francisco y otras ciudades americanas es ya una enorme satisfacción y haber venido a París contratado por seis años por los directores del “Folies Bergére” es, igualmente, otro gran triunfo.

Pedro Rubín ha logrado lo que casi nadie entre los artistas que cultivan su género ha alcanzado.

París en este instante lo aplaude y ve en él a un innovador de los “bailes” y de los cuadros que forman las revistas de Vaudeville en el “Folies Bergére”

...Bailar tangos y cantar tangos argentinos no es revelar lo que es la música de nuestro país. El arte de Pedro Rubín —estilizado con buen gusto y con talento—, es otra cosa. No es el baile cursi que mueve ágilmente los pies en el “jarabe”, ni es el salto de los artistas de circo. Rubín siente y da a sus bailes una interpretación en que se anima un ritmo lleno de gracia, de elegancia y de atractivo. El baile es la cosa más difícil de saber expresar y comprender. Pedro Rubín, interpreta la música nuestra por medio de movi-

²⁰ “Las *girls* del mexicano Pedro Rubín en su gira (*sic*) mundial”, *Jueves de Excelsior*, 28 de junio de 1928.

²¹ NÚÑEZ, Alonso, “Rubín, maestro...”

mientos adecuados, rítmicos, sin caer en el ridículo ni en el mal gusto. Esto ya es poseer un don.²²

Rubín dijo entonces:

Mi caso es único en el historial de “Follies Bergére. Soy el primer mexicano que bailo en ese escenario que viene a ser el pedestal de muchos ídolos de París, fui contratado como maestro de ballet, de evoluciones. En las revistas de 1929 a 1930, he presentado siete cuadros completamente originales, creados por mí bajo mi exclusiva dirección.

Hay que conocer la psicología de cada país para adoptar la modalidad artística que más contraste con su espíritu. En Berlín y Londres, hice exhibiciones de bailes mexicanos y algunos bailes futuristas por mí creados. Pero lo que más ha gustado a estos públicos han sido nuestros bailes. Claro están servidos en vajilla de plata.

En los bailes típicos hay que quitarles todo aquello que sea localismo y dejar en ellos la línea medular, el ritmo escueto. Sobre este armazón recio y silencioso el artista ha de poner el adorno de su sensibilidad en beneficio de la comprensión universal. El público de los grandes teatros extranjeros es un público de todas partes del mundo, que se identifica por su gusto a la depuración, al refinamiento. El artista ha de agradar esta exigencia estilizando elegantemente los bailes que pertenecen a una sola raza, a una sola región.

Mi trabajo (en Francia) ha sido también mexicano; pero mucho más futurista. He hecho una creación que titulo “El trabajo”; un baile cuyo ritmo está sujeto al ruido de cadenas, de silbatos, de claxon, de maquinaria, de yunque. Ha sido un verdadero éxito en París”.²³

Pero, un periodista mexicano percibe que no todo es justo en la carrera del mexicano:

...en la temporada, ...nadie, leyendo el programa que lleva impreso a una imponente lista de nombres y una colección numerosa de retratos del personal artístico y técnico, que dan la impresión de un estado mayor disciplinado y anónimo, podría imaginarse que una gran parte del éxito y de los aplausos con que el público saluda el espectáculo corresponde legítimamente a un artista mexicano: Pedro Rubín. Su nombre no resalta, como debiera, en los programas. Su aparición en escena se restringe a tres números. Las oportunidades para mostrar su valer individual son pocas. Sólo entonces puede admirarse su arte y sus facultades para interpretar danzas multiformes. La verdad es que su labor es mucho más intensa, variada y brillante. Ha creado y ejecutado muchos de los cuadros más brillantes de

²² SERRANO, Carlos, “El artista mexicano Pedro Rubín triunfa en la capital francesa”, *El Universal Ilustrado*, núm. 680, 22 de mayo de 1930, p. 28.

²³ NÚÑEZ, Alonso, “Rubín, maestro...”

una variedad asombrosa. Su imaginación ha saltado de un motivo a otro, todos de carácter distinto.

En el cuadro de “París alegre” su intuición lo ha hecho entrar sin tropiezo en el ambiente parisino, que le era totalmente desconocido. Como si hubiese pasado su existencia en las alturas del viejo Montmartre. En el “baile de los crótalos”, en que él mismo toma parte, ha aprovechado con ventaja temas de música, no sé si española o portuguesa, meridional, en todo caso. Uno de sus mayores éxitos es un cuadro que aparece, al mudarse súbitamente la escena, un inmenso pavo real cuya cauda desciende desde lo alto de la escalinata, cubriendo totalmente la escena. El efecto es admirable, y apenas sale el público de su deslumbramiento, cuando cada pluma de la enorme cauda se estremece y agita, y surge una mujer; el conjunto se disgrega en un baile original, pomposo, feérico. Un baile picarezzo que el programa trilingüe (impreso en francés, inglés y español, para beneficio de los turistas), expresa en castellano un poco ingenuo con el título de “desnudo pillo”. Un baile infernal, a ritmo loco, desesperado. Un cabaret español con un baile de la capa, en que Rubín, figura central despliega toda la gracia de sus ágiles evoluciones y realiza con la capa, agitándola a todo vuelo, figuras fantásticas, apenas verosímiles. Uno de los conjuntos finales es obra suya.

En total nueve números. Todo esto realizado en un medio que desconocía la víspera, con masas corales (si se permite la expresión) enteramente nuevas para él, que es necesario mover, disciplinar, empapar en la intención y en el ritmo. Es un esfuerzo que merecería una cita más extensa y puntual en los programas.²⁴

Terminado su contrato en el Follies Bergère de París, donde hizo una brillante temporada en el famoso Music Hall, Rubín recibió proposiciones ventajosas para actuar en Berlín: “Será el punto de partida de una gran *tournee* por las grandes capitales de Europa. Con este fin está ya poniendo una serie de cuadros nuevos, todos originales, y entre ellos figurará, naturalmente, algo genuinamente mexicano. No es su propósito presentar únicamente cuadros mexicanos, pues su repertorio es variadísimo y tiene que acomodarse a las condiciones del teatro cosmopolita, que prevalece en los teatros de variedades y *music hall* de toda Europa”.²⁵

El estreno en México de la película *Río Rita* se efectuó en el Teatro Regis, el 27 de febrero de 1930, fue producida por Radio

²⁴ “Pedro Rubín en *Follies Bergère*”, *Revista de Revistas*, núm. 1049, 8 de junio de 1930, p. 27.

²⁵ “Pedro Rubín va a Berlín”, *Revista de Revistas*, núm. 1095, 26 de abril de 1931, p. 45.

Pictures Inc. y Florenz Ziegfeld Productions, dirigida por Ziegfeld y coreografía de Pedro Rubín.

Rubín rescinde el contrato en Italia por una disposición de Mussolini que exigió descontar un 30% a todos los artistas extranjeros que trabajaron en ese país. Rubín cansado de aplausos en tierras extrañas y sediento de ovaciones en la suya propia volvió a su país.²⁶

Ha llegado a la ciudad de México después de una brillante actuación en los principales teatros de Nueva York y en el Follies Bergère de París, el notable bailarín mexicano Pedro Rubín. Los que le conocieron actuando modestamente en algunos de los foros de esta capital, difícilmente recordarán a este muchacho que, lleno de fe y entusiasmo, se lanzó a la conquista de la fama y del vellocino de oro. Arribando a la Babilonia de Hierro con el único bagaje de su juventud. De su fe en si mismo y del entusiasmo por el baile. No se puede decir quienes hayan sido sus maestros de Rubín. Más bien es un caso típico de intuición, cultivada sin desmayos hasta conseguir el éxito anhelado.²⁷

Rubín comenzó a impartir clases en su Academia de Baile, preparó los bailables de la película *Santa* y montó un recital con el Ballet Carroll. Rubín fue presentado por Miss Lettie H. Carroll.²⁸ Lograron grandes éxitos en los teatros Regis²⁹ y Nacional de la ciudad de México y en el Principal de Toluca.

...Conquistó al auditorio, que en su mayoría era de norteamericanos —para cuyo gusto y concepto ha hecho Rubín su vestuario— y consiguió los primeros aplausos con el magnífico efecto del final de las “Chiapanecas” ...y así como al sector yanqui, causó grata impresión lo que les era exótico, como la “Danza ritual azteca”, el “Toreador” y el “Jarabe” final, a nosotros nos produjo sensación estupenda, “lo que no es de acá”, como las “Impresiones americanas”, la “Argentina” y el “Fado” prodigio de alegría que contagia y enciende el entusiasmo para dejar un buen sabor de boca y arrancar la ovación que consagró a Rubín al caer el último telón.

²⁶ “Lo que va de ayer a hoy”, *Jueves de Excélsior*, núm. 557, 23 de febrero de 1933.

²⁷ “Un bailarín mexicano que triunfó en París”, *Jueves de Excélsior*, núm. 28 de mayo de 1931, p. 8.

²⁸ Anglo American Notes, Pedro Rubín en el Teatro Regis hoy”, *El Universal*, 28 de julio de 1931, 1a, sec. p. 2.

²⁹ F. M. “Teatro Regis, presentación de Pedro Rubín”, *El Universal*, 30 de julio de 1931, 1a, sec. p. 7.

Nos unimos al aplauso unánime del auditorio de esa noche al nuestro muy sincero.³⁰

Acompañaron a Rubín la bailarina mexicana Conchita Martínez “Salomé”, Toto Viñas, Peggy McCleary, Elda María Povedo, Georgette Samohano, Guillermina Larie, María Uribe Jasso, Esperanza Vázquez, Elvira Mendoza Ortiz, Yolanda Orive Robertson, Emma Tapia, Jodey Cline, Hildegard Rink y las señoritas Calvillo y Gemotes. La sorpresa fue que debutó la actriz mexicana Lupita Tovar —quien llegó de Hollywood para protagonizar la película *Santa*.

Habría acaso quien discutiera a Rubín en su indumentaria, influenciado, en su vistosa proligidad de lentejuela, por las modas de California y del Hudson. De allá viene. Se puso a tono con las necesidades de aquellos públicos que ha desconcertado la cinta de celuloide cromática, donde la lentejuela irisa el ambiente y lo hace propicio hasta a mentir, lujo donde hay guardarrropía; pero, en fin, esto es un pecado venial que en nada amengua la sólida personalidad del artista, cuajado y vistoso, que en su danza azteca se nos reveló como el mago del ritmo, agilísimo, emotivo, haciendo su propia música salvaje de “jungla” con los descalzos pies. Arte, arte puro, y lujo: una capa que envidiaría Moctezuma para recibir a los embajadores tlaxcaltecos o a los barbados hombres blancos del Oriente.

Y, la nota blanca del festival, también se nos reveló Lupita Tovar como una emotiva y grácil bailadora de tango, dentro de los cánones rubinistas. La vimos en escena; alta, esbelta ella, que en la calle y en el estudio parece un bibelot de cera para adorno de un cojín oriental. Espejismo del teatro. Y danzó. Culminó casi con el natural alboroto del público que le tributó la ovación de la noche. Fue la nota blanca de seda, el plumón arrebatado suavemente por el céfiro.³¹

Pedro Rubín le recordó a un crítico mexicano:

Usted me decía... en París, que desconfiara de México y de mí mismo, cuando estuviera aquí. Los dos nos hemos equivocado. Se pueden hacer las mismas cosas, no con la misma facilidad, no con igual ambiente, pero se realizan. La emoción del trabajo se supera y se afina, por las dificultades. Los elementos existen aquí, y qué placer el de trabajarlos...”

Aquí es lo mismo. Haga usted la prueba, dentro de su oficio. Invente, una cosa nueva, láncela y, si prende encontrará una magnífica fuente de goce...³²

³⁰ ELIZONDO, “Notas teatrales”, *Excélsior*, 31 de julio de 1931.

³¹ AGUILA, GUZ, *El Popular*, 14 de diciembre de 1931, p. 6.

³² “Entre las ideas de Pedro Rubín”, *Revista de Revistas*, 6 de diciembre de 1931, p. 34.

Rubín fue contratado como profesor de baile teatral a la Escuela de Danza de la SEP.³³ Al mismo tiempo como director de evoluciones de la Compañía de Revistas Campillo, escenificó *De México a Hollywood*, *Chang Wu L.* y *Talismán*. Con James W. Buchanan trataron de presentar en el Estadio Nacional El incendio de Roma. Para el gran espectáculo “Rubín preparó sesenta bailarines... excéntricos gladiadores, luchadores, coros...”³⁴ “Un fuerte chubasco impidió la realización del grandioso festival anunciado como nunca visto en México”.³⁵

En una entrevista Rubín habló sobre el arte coreográfico:

La coreografía norteamericana nunca ha existido: sus métodos son una mezcla de las escuelas italiana, rusa y francesa.

Estimo que nuestros temas coreográficos son fundamentalmente interesantes, de gran belleza emotiva y de abundante plástica. Y si fueran cultivadas por todos los profesores de bailes, más o menos de común acuerdo entre sí, para establecer una norma y buscando su forma estilizada, entonces sí se podría formar una técnica que sirviese para la preparación y conocimiento de nuestras danzas nativas.³⁶

Rubín y Rita Montaner fueron dos de las principales figuras de la compañía de revistas, con las que abrió sus puertas el Teatro Lírico.³⁷

Tremendo chasco se llevaron unos periodistas cuando Rubín invitó a la prensa, en febrero de 1934, a presenciar un ensayo de un ballet nudista “que habría de revolucionar el arte coreográfico, tanto en México como en los demás países civilizados”. Los reporteros tuvieron que conformarse, ante la decisión del temperamental maestro, de sólo presentar en su minúsculo estudio, ejercicios, piruetas y acrobacias ejecutadas por un grupo de conocidas actrices cinematográficas: Adela Jaloma, Gaby Sorel, María Luisa

³³ VILLARRUTIA, Xavier y GOROSTIZA, José, Escuela de Danza de la SEP, 15 de marzo de 1932, Documento mimeografiado

³⁴ “Una ciudad incendiada”, *El Universal Gráfico de la Tarde*, 26 de abril de 1932.

³⁵ “*El incendio de Roma*: un espectáculo que nunca ha visto México”, *El Universal*, 6 de mayo de 1932, 2a. sec., pp. 1 y 5.

³⁶ MOTA, Fernando, “El cultivo de la danza en México”, *Jueves de Excelsior*, núm. 543, 17 de noviembre de 1932, p. 12.

³⁷ ROBLETO, Hernán, “La semana teatral”, *Revista de Revistas*, núm. 1213, 13 de agosto de 1933.

y Beatriz Doré y la quinceañera Pilar Parra, ellas se opusieron a ensayar el baile nudista.³⁸

Los Rubín Dancers fueron parte del elenco que estrenaron el gran espectáculo *La hora azul* en el Politeama, el 2 de junio de 1934. Se anunció la despedida de Toña, “La Negra” y la *vedette* española Maruja Gómez. Bailó Rubín y debutó Nina Shestakova acompañados por otras atracciones, entre ellas el conjunto de “bellas” segundas tiples y bailarinas dirigidas por Rubín.³⁹

Fue el coreógrafo de las películas *María Elena* (1935) y *¡Ora Ponciano!* (1936).

El Ballet de Pedro Rubín, tuvo una serie de presentaciones en 1935 en el Restaurante El Retiro y en el Cine Máximo. Participó en el desfile de estrellas con 100 artistas de todo el mundo, en el Lírico el 27 de marzo de 1938, alternando con Maclovia, “la gitana de México” que triunfó en París; Juanita Barceló, linda bailarina mexicana que regresó triunfante de Europa y el Ballet Parisien dirigido por Nelsy Dambreda, entre otras atracciones mundiales.

Rubín falleció un mes después en la más extrema pobreza.⁴⁰

Lydia Siria, la admirable danzarina mexicana

En el París de los años veinte, los artistas de la danza para triunfar, tenían que mostrarse en el famoso taller del pintor Van Dogen en las *soirées*, que se ofrecían todos los lunes ante la élite parisienne. Una de esas reuniones, en 1926, tuvo un éxito particular. Nunca se habían visto tantos príncipes y princesas, tantos duques y tantos millonarios estadounidenses y grandes de España, lords ingleses, embajadores, ministros:

Después de algunos “números” de menor importancia, surgió ante la maravillosa concurrencia una joven y frágil artista mexicana, *Mlle.* Siria. La imagen viviente de la eterna juventud, toda gracia y picardía, obtuvo un éxito fulminante y, en realidad como decía con arrogancia *Mme.* Van Dogen, esta exhibición fue una revelación deslumbrante que constituye el “clou” de la estación.

³⁸ “El redactor espontáneo”, “En México se impulsa el ballet moderno”, *Jueves de Excelsior*, núm. 605, 1 de febrero de 1934.

³⁹ Politeama, *Excelsior*, 2 de junio de 1934, p. 8, Cartelera.

⁴⁰ “Noticiero gráfico, Pedro Rubín”, *Revista de Revistas*, núm. 1457, 24 de abril de 1938, p. 24.

La joven mexicana, producía esta especie de “sensación” cuyo secreto sólo conocen los artistas natos. El encanto de este cuerpo joven de líneas perfectas, de sus piernas, lo suficientemente finas para ser carnosas sin perder elegancia, de sus actitudes en que aparece de pronto la gracia de una silueta hindú o de una estatuilla antigua, el todo, mezclado a los caprichos absurdos de la coreografía moderna, producía una impresión de Arte, de Belleza y de femenina gracia.⁴¹

Lydia Siria al terminar su actuación, recibió una calurosa ovación y le llovieron las propuestas de contratos para el Mayol, el Ambassadeurs, el Palace y hasta para Hollywood.

La hemos visto desenvolverse de niña a mujer como una crisálida a mariposa, y precipitarse, las alas abiertas, el alma hambrienta de la luz hacia la Gloria. Mexicana por su sangre, por sus grandes ojos, por su piel bronceada, por el encanto que emana de las mujeres que tienen sus ascendientes entre los conquistadores del Nuevo Mundo y los aborígenes que lucharon largos siglos sólo por luchar, esta muchacha reúne la languidez doliente de las emperatrices indias y la férrea voluntad de los conquistadores. Milagro de voluntad; fruto de esfuerzo, resultante de energías puestas al servicio de un solo objetivo: el triunfo.

1. Estudió, trabajó mucho —nos dice dulcemente—. Y así explica lo explicable, el dominio de los bailes; que lo maravilloso, lo que convierte a sus danzas en algo extraordinario y único, eso lo puede explicar. Pero ella sabe, como lo sabe todo París, que está cerca del sitio donde detiene su vuelo la inmortal, la Victoria.

Discípula de Isadora Duncan e hija de una gran artista, ha viajado por Europa y Asia; ha visto danzar en Oriente a las bayaderas que encienden los ocios de los Rajas; y a las musulmanas que alzan las gracias de sus pies en tapetes diminutos; a las españolas que repiquetean los altos tacones en los tablados, prendidos los cabellos con claveles sangrientos, envuelto el cuerpo en la policromía de los mantones... Aprendió los bailes clásicos de los rusos; los ingenuos de las provincias de Francia y sabe “traspuntear” el jarabe mexicano que bailarinas próceres interpretan en forma maravillosa...

...El fervor que nos produce el arte del baile; la resurrección de emociones que sintieron nuestros antepasados de hace cien o mil generaciones, nos hace amar a esta muchacha mexicana. Siria, la admirable danzarina que —cerrados los ojos del mundo—, sólo piensa y vive y sueña en su arte divino”.⁴²

⁴¹ “El triunfo de una artista mexicana en París”, *Revista de Revistas*, núm. 845, 25 de julio de 1926, p. 13.

⁴² “Siria, la danzarina mexicana”, *Revista de Revistas*, Suplemento, núm. 918, 11 de diciembre de 1927, p. 22.

Durante la Primera Guerra Mundial, siendo una chiquilla, desafió los peligros de los bombardeos para continuar con sus clases de baile y asistir diariamente a la Escuela de Danza de la Ópera de París para recibir sus lecciones.

Su entrega constante al perfeccionamiento de su arte, rindió sus frutos y su triunfante trayectoria artística es muestra de ello:

Tiene Lydia Siria, al sólo aparecer, tal rumor mórbido, tal cadencia en el cuerpo que persiste en el sentido auditivo el eco musical, plastificado en sus actitudes antes de devolverlas o después de desplegadas de tenderlas a la Primavera del espíritu, en la pauta soleada, realmente de un sol mayor.

Queda en toda ella la repercusión de la danza refugiada pronta a saltar como un geysir, a rebasar los bordes musicales con el revuelo sinalefado de su arte, reprisable, cada debut, con más resonancia, desde su aparición en el "Theatre Antoine", hasta su último "succés" en el Empire. "Succés" que no hace sino continuar los anteriores, múltiple, en su record artístico: Lydia Siria tiene su carrera hecha, evolutivamente. No es un caso esporádico como otras tantas artistas mexicanas, fugaces en los escenarios parisienses. En el "Concert Mayol" sostuvo toda una temporada de aplausos en la revista del año. En la "Scala", dio carácter a la opereta española, con bailes clásicos de aquella tierra, en donde ella ha estudiado y sentido sus peculiaridades. De ahí, que la llamen la más moderna de las danzarinas españolas y la más característica de las mexicanas quien ha ovacionado París, por su estilización del "Jarabe", de la Zandunga y de la rapsodia yucateca de Ponce... Cuando la sienten moverse, sobre un ritmo cálido, como el suyo, en los bailes nuestros, estilizados a través de su sentimiento coreográfico, ejecutados en un escenario superado de color y movilidad, Lydia Siria universaliza lo popular de nuestro país. Trazando los movimientos singulares de los bailes mexicanos en las geometrías clásicas, hace su espectáculo emocional puramente plástico, sin resabios pintorescos. Lo mexicano está más allá de la "mise en scene", en el ritmo, en la cadencia de la figura... Hace del ballet, el arte que realmente es. Algo sin el "vestiaire" con que se intenta endomingarlo. Sin la decoración. Una danza de Lydia Siria, es mexicana, aunque vista o no el traje regional, como el flamenco "cañí", sin el sombrero calañés. El ambiente surge de sus ojos, de sus brazos, de sus movimientos, de toda ella, revestida de esa plasticidad".⁴³

Y en la vida de la artista, su recia personalidad domina sus viajes y sus ininterrumpidos aprendizajes:

Como dijese que en la boca, contenida, de esta joven silenciosa, que conoce su gracia y su oficio de danzarina, está la más maravillosa aventura. Examinaba sus fotografías... Lydia se veía inmóvil, se buscaba... cada Lydia que

⁴³ VELA, Arqueles, "Lydia Siria la danzarina de México. Nuestras crónicas de París", *Revista de Revistas*, núm. 950, 15 de julio de 1928, suplemento, p. 26.

pasaba, cada una con su aventura: cuando al salir de “Palermo”..., a las orillas del río la detuvieron unos exiliados rusos, que recordándola de los primeros años de su carrera, querían raptársela; y otra, esa que en Sevilla, en una taberna evitó que un torero célebre se peleara por ella, por sus hechuras de gitana, y todavía esa otra que regresando de Cuba iba a iluminar Nueva York con su nombre, publicidad eléctrica.

...historias, como las de sus rostros. Porque no conoce, nadie, cuál es su verdadero rostro, y ella misma lo ha olvidado. Aparece con uno, en el escenario, y con otro en el cabaret, y con uno más en el gimnasio, y ya para dormirse se construye el que prefiere, el que es para ella sola, única, el de sus sueños de muchacha saludable y voraz. Y ese, apasionado y violento. Una guitarra. Una gitana. La sala, vacía... Inmóvil, recta, se adelanta. El equilibrio celeste se desequilibra en sus caderas poderosas. La maestra marca el compás con las palmas:

—¡Eh! ¡Míralo!— Interrumpiéndose, sin dejar de seguir con los ojos y con el oído, el ritmo— estos bailes, señora!, no se pagan con na!

—Le insiste:

—Enséñese a sacar la espalda, que le conviene.

—Técnica:

—No pronuncie tanto el pie y no se cansará nunca, ¿Comprende?

Las vueltas, la obedecen, la vuelta seca, no, nunca. Sino la vuelta insinuante, giratoria, lenta, insinuada, entregándose.

No tan fuerte.

—Lydia Siria con tal fuerza, toda ella. No es sino una voluntad de aprender. La gitana la mira, y se conmueve de su esfuerzo. Entre ellas, ante sus ojos, entre sus manos, y por sus palabras, un país. México. Una por nostalgia. La otra, porque siendo el suyo, no lo conoce.

—¡Me voy!

—¿A Montparnasse, Lydia?

—¡Pas de blagues!. A México. Mis danzas mexicanas. Un nuevo sentido de la revista. Modernidad. Aventura.

—En la boca de esta joven silenciosa, que conoce su gracia y su oficio de danzarina, está la más maravillosa aventura”.⁴⁴

En 1930, Lydia Siria viajó a Egipto:

⁴⁴ ORTEGA, “Las nuevas danzarinas mexicanas”, *El Universal Ilustrado*, núm. 604, 6 de diciembre de 1928, pp. 24 y 57.

Su maestría es el resultado de una aplicación del espíritu, de comprender antes de aplicar la técnica que le legaron los que los han precedido en su carrera.

El Kit-Kat nos ha presentado una danza que merece grandes clamorosos elogios: la señorita Lydia Siria, quien a más de su belleza y de su gracia, tiene un perfecto conocimiento de su arte y sobre todo un excepcional estilo. Ella ha hecho valer lo uno y lo otro en las danzas españolas y mexicanas, plenas de vida, de color pintoresco, ejecutadas con una maestría en la que se revelan el gusto y la ciencia de una artista. Ella alegra, infinitamente, a todo el público de El Cairo”.⁴⁵

Después partió para Grecia. “Los periódicos atenienses consig-nan elogios cálidos para la danzarina mexicana; el arte que des-pliega en sus bailes, la gracia en la ejecución de ellos y la armonía de estas evoluciones rítmicas y sensuales, atraen hacia nuestra compatriota la admiración de todos”.⁴⁶

De regreso a París, nuevos triunfos. Siguió impresionando al público parisiense en el Teatro Pavillón:

Lydia Siria los ha dominado y conquistado por su propia personalidad, por su estudio perseverante y su comprensión intuitiva del baile, como arte puro. No se presenta en un cuadro ostentoso, con una troupe formidable. Sola actúa. Aparece aislada, y cuando el telón se cierra y el público aplaude una y otra vez con la esperanza de verla aparecer de nuevo, todos los aplausos van a ella, son para su arte, no para la *mise en scène* sensacional, ni un conjunto mecanizado de mujeres marionetas.

Baila por amor intenso al baile. No para exhibir carne nubil ni para dis-locarse en acrobacias monstruosas. Es una de las pocas artistas que llevan en sí el fuego místico de las vestales, y que tienen la comprensión íntima del baile. Sus movimientos no son una sucesión de gestos mecánicos aprendi-dos con la médula, como reflejos orgánicos. En cada uno hay sentimiento, y en cada uno, intelectualidad. Es un temperamento que se expresa inte-ligentemente. Tiene, además, la intuición exacta del ritmo. Lo es en todos sus movimientos, en su voz ; hasta en su mirada. Ningún gesto, ni el más trivial, es arrítmico.⁴⁷

⁴⁵ M. D. “Lydia Siria. Las bailarinas mexicanas en el extranjero”, *El Universal Ilustrado*, núm. 706, 20 de noviembre de 1930, reproduce crónica del *Le Bourse Egyptienne* de El Cairo.

⁴⁶ “La admirable bailarina Siria danza en la Atenas inmortal bailes mexica-nos”, *Revista de Revistas*, núm. 1077, 21 de diciembre de 1930, p. 29.

⁴⁷ LARA PARDO, Luis, “Lydia Siria anhela conocer a México”, *Revista de Revis-tas*, núm. 1172 (*sic*), 30 de octubre de 1932.

En 1935, la danzarina después de bailar en Rusia regresó a París:

Lydia Siria es la bailarina mexicana que concreta en sus ojos y en su rostro enigmático, todos los ensueños y todas las creaciones de la fantasía juvenil.

...Lydia Siria nació con el don del baile... A la edad en que el ser humano no vive, sino la vida sin pensamiento, ella buscaba la danza, la actitud, el movimiento rítmico. Y nadie podía entender aquella extraña afición que revelaba ya la aspiración de realizar en ella misma el anhelo de ser una gran bailarina.

Lydia Siria pasó su infancia en ese país feérico en donde el Sol, la vegetación, las grandes ciudades modernas y los viejos pueblos indios; donde la arquitectura y la pintura, los hombres, los vestidos, los animales, hablan por el color y por la forma al alma de aquellos que los pueden comprender. En esas tierras en que el Sol es amo y Dios, todo es rico y ardiente, todo hermoso superabundantemente bello o insignificantemente feo. Nada allí es mudo: todas las artes y todas las pasiones están en potencia en la atmósfera.

Y así, al menor destello, nace la artista. Y en este caso, ¡qué grande artista!

Lydia Siria ha comprendido y se ha dado por entero al baile, con pasión y con fervor. Y hay en su técnica algo de fatal y de extraño. Así haya trabajado mucho, ni en el trabajo ni en el esfuerzo se manifiestan en sus bailes que dan una impresión de facilidad extraordinaria.

Lydia Siria es una bailarina original y rara que se consagra rápidamente en París. Es más que las demás bailarinas, porque encarna un país, una raza, quizá hasta el ritmo de una religión desaparecida hace siglos.⁴⁸

Lydia Siria anheló siempre volver a México. No sabemos si lo logró. Tampoco sabemos, ¿qué pasó con su incomparable y fulgurante vida profesional?

⁴⁸ VANTOVA, Henry, "Lidia Siria, una bailarina mexicana", *Revista de Revistas*, núm. 1150, París, 29 de mayo de 1932.



Pedro Rubín en “Danza ritual azteca”

ACTIVIDAD PEDAGÓGICA EN LAS ESCUELAS DE DANZA DE LA SEP

EL ASPECTO de la terminología no ha sido estudiado en la historia de las escuelas oficiales de danza que existieron de 1910 a 1939; este trabajo reúne los vestigios de la terminología danzaria utilizada en sus salones,¹ “verdaderos” e incompletos testimonios de arqueología que se separan arbitrariamente de las actuales corrientes del pensamiento complejo, donde todo se tiene que relacionar. No se intenta estudiar el “curriculum oculto” de estas actividades pedagógicas, ni las prácticas escénicas que los protagonistas tuvieron que preparar y montar en las mismas aulas y tiempos de las clases; simplemente es el inicio de una recopilación documental de lo que ha sobrevivido.

En 1931 Manuel Puig Causaranc, secretario de Educación Pública, acordó la formación de un grupo encargado de formular el programa de la enseñanza del baile en las escuelas de la SEP.² Con esta resolución se inició la educación dancística institucional en el país. Dirigidos por Jesús M. Acuña y el pintor Carlos González, las hermanas Linda y Amelia Costa, Nellie y Gloria Campobello, Eva González, Estrella Morales, Margarita Fernández Garmendia, Guadalupe V. de Puchades, Hipólito Zybin, Alberto Muñoz Ledo y Enrique Vela se abocaron a esta tarea. Muchos de los maestros han sido registrados en capítulos anteriores.

Estrella Morales (de Cots) estudió danza en los Estados Unidos y en Alemania, con las continuadoras de Isadora Duncan. Fue alumna de Alejandrina Nicolayeva (Tamara Yvanova).

¹ La ortografía de la terminología en francés ha sido respetada como aparece en los documentos citados.

² Oficio de Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes, a Hipólito Zybin, México, 6 de febrero, 1931.

Enrique Vela Quintero, “Velezzi” (1908-1990) estudió danza con las Costa y Ohanian; bailó con la Compañía de Pavley y Oukrainsky, donde completó su formación de bailarín de ballet.

Los profesores Eva González, Fernández Garmendia, Puchades y Muñoz Ledo aún no han sido investigados.

El doctor Alfonso Pruneda, jefe del Departamento de Bellas Artes, solicitó a Zybin una opinión sobre la unificación de la enseñanza del baile en las escuelas. El maestro llegó a la conclusión que los profesores tenían conocimientos, sistemas y capacidades pedagógicos muy distintos. Estaban más capacitados para preparar festivales, que para enseñar.³

Enrique Vela Quintero decía al respecto: “No había plan de estudios, nos mandaban a dar clases, a iniciar a los niños dentro de la danza. Uno ponía cosas fáciles que las muchachas pudieran captar; no había salones especiales, ni barras, ni espejos, daba uno las clases en los patios de las escuelas”.⁴

Pruneda encargó a Zybin unificar los procedimientos de enseñanza,⁵ éste le presentó su Proyecto para la creación y organización de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica.⁶

Zybin sabía que para su plena realización era imprescindible apoyo institucional, tiempo, mucho dinero y la formación de artistas (intérpretes y creadores completos). Pugnó por exigir a los aspirantes exámenes previos de capacidad y reconocimiento médico; y por becar a elementos con excepcionales habilidades, ritmo e inteligencia. Aconsejaba iniciar la enseñanza a los nueve años; formar a los seleccionados con un programa de estudios integrales durante seis años básicos y dos de especialización (cuarenta horas semanales). Incluía en la formación de los futuros artistas conoci-

³ “Informe de las labores”, escrito de Hipólito Zybin a Carlos González, director artístico de los Teatros de la Secretaría de Educación Pública, México, 5 de junio, 1931.

⁴ AULESTIA, Patricia, “Enrique Vela Quintero”, en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, INBA, México, 1985. p. 40.

⁵ Oficio de Carlos González, director artístico de los Teatros de la Secretaría de Educación Pública, a Hipólito Zybin, profesor de baile, México, 27 de febrero, 1931.

⁶ ZYBIN, Hipólito, “Proyecto para la creación y organización de la Escuela de Plástica Dinámica”, documento mecanografiado, México, 25 de febrero, 1931.

mientos amplios de cultura general: historia universal, mitología, religión, literatura, matemáticas, física, química, etnología, pedagogía, psicología, etcétera; materias artísticas: piano, dibujo, pintura, escultura, historia de la danza, de la música y de la ópera; idiomas: inglés, francés, ruso, lenguas aborígenes, etcétera; técnica clásica, plástica expresiva, gimnasia, natación, patinaje, bailes de carácter, coreografía, cine.⁷

El 29 de abril de 1931 se iniciaron las actividades de la Escuela de Plástica Dinámica, con Carlos González como director, Zybin como director técnico y las maestras Gloria y Nellie Campobello, Adela y Linda Costa y el maestro Enrique Zapata. Se trataba de un primer intento de dar bases firmes a la enseñanza profesional dancística. Del aula situada en el salón 54 del edificio de la SEP, Olga Escalona recordó: “Tomábamos clases en la parte baja de la SEP, en un salón donde había escritorios y todo, entrando por la calle de González Obregón”.⁸ Se impartieron 16 horas de clases semanales con tres materias: ballet clásico a cargo de Zybin y las Costa; bailes mexicanos por las Campobello y gimnasia rítmica por el profesor Zapata. Hay información más detallada en el artículo “Una decisión problemática. La escuela de Danza”, publicado en el libro *Despertar de la República Dancística Mexicana*.⁹

En 1932 Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, creó el Consejo de Bellas Artes, el que planteó la creación de la Escuela de Danza de la SEP. Se estudiaron las propuestas de Nellie Campobello y de Carlos Chávez, y se ignoró la de Zybin. Ambas proposiciones defendían la creación dancística nacional desde diversos enfoques.

Nellie Campobello expresó en aquella ocasión:

...El ballet, visto por nosotras a la manera inglesa o rusa, es un arte que en la vida mexicana sólo se puede practicar en sociedad..., en nuestro medio no cabía ni cabe. Para practicar entre nosotros el ballet a la manera inglesa o rusa falta mucho más que mucho: falta la tradición del ballet.¹⁰

⁷ AULESTIA, Patricia, “Hipólito Zybin, pionero de la danza institucionalizada en México”, Boletín informativo del CID Danza INBA, México.

⁸ Segura o César Delgado 11 de septiembre, 1986.

⁹ ...*Mexicana*, p. 31.

¹⁰ CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, Cía. General de Ediciones, México, 1960. p. 17.

Chávez propuso que no se impartiera danza hasta contar con “una síntesis de las danzas indígenas y mestizas de todo el país”, y recomendó “designar como encauzador, director de los trabajos, a un individuo que no sea bailarín, sino que tenga la capacidad estética y las orientaciones generales en materia de arte, necesarias para ir concretando las expresiones coreográficas de los indígenas”.¹¹

Así fue como el pintor Carlos Mérida (de 1932 a 1935) y el músico Francisco Domínguez (1935 a 1937), fueron directores de la Escuela de Danza, artistas quienes emprendieron ambiciosos planes de estudio.¹²

Entre abril de 1932 y marzo de 1935, Mérida contó con la colaboración de los investigadores Fernando Gamboa, Luis Felipe Obregón, Francisco Domínguez y Marcelo Torreblanca; en plástica escénica, de Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero; y con los maestros de danza: las hermanas Campobello, Zybin, Linda Costa, Adamchevsky, Evelyn Eastin, Rafael Díaz y Hadwiga Kaminska-mesa. Afortunadamente han llegado hasta nosotros datos precisos de sus enseñanzas.

Linda Costa, trabajó en técnica de baile:

Grupo de menores. Las cinco posiciones de los pies. *Grands battements*, laterales, atrás, en posición de *arabesque* y doblado para tocarse la cabeza. *Battements* chicos puntados y sin puntar y un *grand battement* para concluir. *Rond de jambe*. *Battements* altos. *Rond de jambe* sostenido y *grand-car*. *Rond de jambe* para adentro y *attitude*. Dos *battements* y un *grand battement*. Dos *relevés* chicos y uno grande. Posiciones de los brazos. Cinco posiciones de los brazos. *Adagio*. *Attitude*. Pasos en medio. *Grand battement*, *assemblé*, *glissade*, *jeté*, *pas de bourrée*, *pas de bourrée et jeté* brincado, con puntada de *arabesque*. *Pas de bourrée* a la quinta posición.¹³

Grupo de principiantes. Ejercicios de la barra que se componen de las cinco posiciones de los pies con movimiento de los brazos. *Grands battements*, frente, laterales, atrás para tocarse la cabeza. *Battements* chicos puntados a la segunda y sin puntar y un *grand battement* para concluir.

¹¹ CHÁVEZ, Carlos, Documentos del Consejo de Bellas Artes, Archivo de la SEP, México, febrero 1932.

¹² Para ampliar información, consúltese Margarita Tortajada, *Danza y poder*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a época, Cenidi-Danza “José Limón”, INBA, México, 1995, pp. 51-131.

¹³ SEP, Escuela de Danza, “Reconocimientos trimestrales”, Teatro de la Secretaría, México, 15 y 16 de noviembre, 1932, pp. 4 y 5.

Rond de jambe en el suelo, al frente y atrás. *Battements* altos. *Rond de jambe* sostenido y *grand-car*. *Rond de jambe* para adentro concluyendo con una *cabriole* (vuelta) en *attitude*. Dos *battements* chicos inclinándose en la segunda posición y un *battement* lateral concluyendo con una carrera sobre la punta de los pies en quinta posición. Cinco posiciones de brazos. Pasos en el medio del salón; *assemblé*, *assemblé* con dos cambios, *assemblé* volado, *glisado* y *jeté*. *Assemblé* y en quinta posición de pies *Glissade rond de jambe*, *pas de bourrée* y *jeté* brincado en *arabesque*.

Grupo de primer año. Los mismos anteriores ejercicios en punta de pies. *Adagio* de punta en la barra y *adagio* de punta en el centro. Pasos en el medio del salón; *Assemblé* dos, *entrechat* cuatro, *assemblé* uno, *entrechat* cinco. *Assemblé* en punta al frente y atrás, puntados con portamento de brazo, regresando en *pas de bourrée*, elevación de la pierna al frente y dos vueltas atrás, en punta de los pies, en posición de *attitude*. *Pas de basque* y *pas de basque* con elevación. *Assemblé*, *entrechat* cinco, *glissade* con elevación atrás y *batutina*. *Ballonné* y *pas de basque*. *Glissade*, *rond de jambe*, relevado en punta, *pas de bourrée*, *jeté* y puntada al frente. *Echappé* y *cabrioles* (vuelta a la cuarta posición). *Glissade*, *rond de jambe*, *glissade* *assemblé* y cuatro *cabrioles*. Serie de *pas de bourrée*. *Assemblé* atrás, *cuartina* volada *glisada* y *emboîté* elevado. Serie de *cabrioles* (vueltas) *renversé*, *fouetté*, *cabrioles*".¹⁴

El profesor Carol Adamchevsky tenía un grupo numeroso de muchachos y muchachas, ellas con uniforme: un vestidito de color naranja, de cabeza de indio, con un cinturón azul rey. Todo era muy ordenado, disciplinado...,¹⁵ según María Roldán, quien tuvo que aprender con rapidez las rutinas al ingresar a las clases de técnica de baile, en las que el maestro impartía gimnasia clásica y baile elemental para las mujeres y gimnasia rítmica para los varones, "con aprovechamiento de los pasos clásicos: *jeté*, *sissonne*, *battement*, *glissade*, *pas de bourrée*, *coupé*, *chassé*, *cabriolé*".¹⁶

Hipólito Zybin, en la clase de técnica de baile iniciada en la Escuela de Plástica Dinámica el año anterior enseñó:

Primero y segundo grupos. Plástica natural (alumnas del primer grupo). Respiración; ley de resistencia, balance (manos, cabeza, cuerpo y pies); ley de oposición. Paso de camino, la corrida, paso griego; el paso expresivo.

¹⁴ SEP, Escuela de Danza, "Reconocimientos de fin de año", local de la Escuela, México, 23 a 31 de octubre, 1933, pp. 1-3.

¹⁵ Charla de Danza con María Roldán, conducida por Felipe Segura, Cenidi-Danza "José Limón", INBA, México, 12 de marzo, 1985.

¹⁶ SEP, Escuela de Danza, "Reconocimientos trimestrales", *op. cit.*, p. 5.

Baile artificial (primero y segundo grupos). *Plié* y *relevé* con movimientos de los brazos, *battement tendu*, *fondu*, *grands battements*, *frappée*, *petits battements*, *petits battements-trémolo*. *Piqué*, *ronds de jambes par terre* con sus variedades, *ronds de jambes* en el aire con sus variedades, *port de bras*, *flic-flac fouetté* recto sobre puntas y brincado, *relevé ...développé*, *grand rond de jambe fouetté* en tournant adentro y fuera en *attitude* y a la segunda seguidos (segundo grupo).

Pasos clásicos. Primer grupo. *Assemblé*, *glissade*, *changement de pied*, *échappé*, *petit jeté*, *pas de chat*, *pas de basque par terre*, *coupé*, *pas de bourrée*, *soubresaut*, *pas de zefir*, *balancé*, *chassé*, *ballonné*, *grand jeté*, *sailli*, *grand jeté en tournant* y pasos de *valse* y *polca*, *valse en attitude*. Segundo grupo. Los pasos del primer grupo y: *sissonne ouverte et fermée*, *fouetté* recto, *renversé* adentro y afuera, *pas de basque* en el aire, *cabriolé*, *pirouette*, *chené* simple y *chené coupé*, *chené pas de bourrée*, *pas d'été*, *temps plané*, *emboîté*, *déboîté par terre* y en el aire, *balloté*, *entrechat trois*, *royal* y *quatre*. *Assemblé*, *brisé* y otros pasos del primer grupo pero en *battu*. Vals con *grand jeté*.

Ejercicios de la flexibilidad. Primer grupo.

Ejercicios y pasos con zapatos de punta. Segundo grupo. Conjunto final.¹⁷

La profesora Hadwiga Kaminskamesa, de quien casi nada sabemos, dio en la clase de técnica del baile:

Primer año. Clásico. *Pliés*: *demi-pliés*, *pliés entiers* en media punta, en cinco posiciones. *Battements*: pequeño *battement croisé*, pequeño *battement croisé* con *demi-plié*, *battement jeté*: lento y rápido, *battement frappé*, *battement frappé* en media punta, *battement transporté*: lateral, para adelante, para atrás, *battement fondu*, *battement serré*, *grand battement en croisé*. *Port de bras*: en seis posiciones fundamentales. *Développé- dégagé- en croisé*, *développé- dégagé- arabesque*. *Arabesque* de la rodilla. *Pirouette en dehors* con *arabesque*, *pirouette en dedans* con *attitude*. *Passé* en quinta. *Passé* en cuarta. *Rond de jambes*: preparación, *rond de jambes* en el suelo, en *passé*, terminación (hacia adelante, hacia atrás). Saltos: *changements*, *entrechat quatre*, *tour en l'air*, *entrechat quatre*, *échappé*, *pirouette*. Salto *en hauteur*, salto *en longueur*. *Assemblés*: *en avant*, *en arrière*, en salto. *Pas de bourrée*: *dessus dessous en tournant*. *Sissonne en avant*, *en arrière*. *Jeté*, *jeté en tournant*. *Cabriole*: *en avant*, *en arrière*. *Coupé*. *Pas de chat*. *Grand jeté balancé-arabesque glissade*. *Attitude* turnando. *Reversé*. *Chainé*.

Ritmo. Compás de dos tiempos. Compás de tres tiempos. Compás de cuatro tiempos: en negras, blancas, corcheas, blancas con puntillo y tresillos. Paso: *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto* (*ligatto* y *staccato*) tensión y aflojamiento. Griego: Movimiento de la mano, tres movimientos de los brazos,

¹⁷ *Ibidem*, pp. 6 y 7.

brinquillos de primer grado, línea derecha, línea derecha quebrada, línea derecha, *balancoire*. Desplantes”.¹⁸

La maestra estadounidense Eastin, quien fue también maestra de la American School, incluyó en la especialidad bailes acrobáticos y tap:

Ejercicios de *kicks*: *kicks* con rodilla y con la pierna, ocho veces. Salta, cuatro izquierda, cuatro derecha, cuatro izquierda, cuatro derecha. Brincar y *kick* —ocho con la izquierda, Paso de cuatro movimientos—. Levantar el pie izquierdo hasta la rodilla derecha, igual con el derecho. Brincar con los pies abiertos y rodillas juntas y brincar con los pies juntos. Tres veces despacio y tres veces aprisa. *Hitch-kicks*. La pierna derecha adelante, la derecha atrás y la izquierda atrás. Tres veces despacio y tres veces aprisa.

Vals *tap*. Paso de cinco *taps*, dos veces; paso, tocar y brincar cuatro veces. *Break*. Paso de cinco *taps*, dos veces; brincar con los pies abiertos, brincar con los pies cerrados con una vuelta por atrás. Dos veces. Paso de cinco *taps*, dos veces; paso al lado pegando el talón con la punta. Dos veces. Paso de cinco *taps*, dos veces; paso de seis movimientos tocando los pies con las manos. Paso de cinco *taps*, dos veces y *break*.

Acrobático. Ruedas de carro (*cart-wheels*). Maromas adelante (*walk-overs*). Caminando doblado (*ins and outs*). Ruedas de pecho (*chest-rolls*). Desplantes (*splits*). Ejercicios de grupo: Doblado atrás (*back head*), maromas atrás (*back overs*). Desplantes. Los pies hasta la cabeza. Maromas. Desplantes. Ruedas. Alumnos: maromas de dos personas.¹⁹

Acrobático. Primer año. Toda la clase. Doblado por atrás. Maromas adelante. Maromas atrás. En grupo de cuatro. Baile *tap* y acrobático. Segundo año. Doblado atrás y adelante. Ruedas de pecho. Desplantes caminando. Baile acrobático.

Tap. Primer año. Dos bailes de vals *tap* en grupos de ocho. Baile de *kicks* con toda la clase en fila. Segundo año. En grupos de ocho. Baile *soft shoe*. Baile de *kicks* (*tiller* rutina). Dos bailes de *tap*. Varones. En grupos de cuatro. Dos bailes de *tap*. Un baile de *tap* con pasos inventados por los alumnos de la clase.²⁰

Rafael Díaz, reconocido bailarín mexicano, director de evoluciones y creador de varios bailes de salón, con su pareja Carmen Delgado como profesora sustituta en la clase de bailes regionales extranjeros (baile español), incursionó en tres ritmos como: el Aragónés y el Andalúz, en el que se enseñaba el uso de las castañue-

¹⁸ SEP, Escuela de Danza, “Reconocimientos de fin de año”, *op. cit.*, pp. 4-6.

¹⁹ SEP, Escuela de Danza, “Reconocimientos trimestrales”, *op. cit.*, pp. 7-9.

²⁰ *Ibidem*, pp. 3 y 4.

las y el Braceo, los pasos y movimientos y el Ritmo Flamenco en el que se impartía el Braceo y movimientos.²¹

Gloria Campobello, asesorada musicalmente por Francisco Domínguez, abordó como materiales de trabajo de la clase de baile mexicano: Ritmos de reposo (sentados) con movimientos de manos, brazos, busto, cabeza, cabeza y manos, cabeza, manos y brazos (simultáneo y alternado). Ritmos musicales aborígenes como los otomíes, huicholes, mexicanos y zacapoaxtlas (Binarios y ternarios), usando los instrumentos de percusión como la caja, los tecomates y los bules de agua. Ritmos de reposo (de pie) con flexión de rodillas, movimientos de cabeza, de manos y brazos, de hombros, de hombros y cabeza, de brazos, cabeza y busto; movimiento de piernas y flexión de rodillas; y posición de brazos. Ritmos: yucateco, tehuano, michoacano, tarahumara y yaqui, en serie. Ritmos musicales aborígenes y mestizos: mexicanos, tarascos, yucatecos, zapotecas, yaquis y tarahumaras con instrumentos de percusión como los: timbales, bastones con cascabeles, bules de agua, caja, sonajas y raspadores. Ritmos de movimiento. Aplicación de los ejercicios anteriores, caminando.²²

Nellie Campobello tuvo a su cargo las clases de historia de la danza y bailes regionales:

Historia de la danza. Documentación. Temas desarrollados por los alumnos. Primer grupo: Teoría de la técnica clásica y formación del ballet clásico. Las danzas de los amehes de Egipto. Historia de la danza hindú. Danzas sagradas del cristianismo. Historia de la danza de Egipto. Danzas eslavas. Danzas hebreas. Danzas sagradas. Danzas chinas. Historia de las danzas populares en Italia. Danza japonesa.

Segundo grupo: Danzas gitanas. Danzas españolas. Danzas de Dalmatia y Montenegro. Danzas japonesas.

Bailes regionales mexicanos. Grupo de varones. Primer año: jarana, zapateado de Jalisco, jarana, zapateado serrano, zapateado popular, huapango veracruzano, son abajeño, tres pasos del mitote, baile del norte. Pasos y expresión del norte (popular)... Grupo alumnas. 2º año: pasos de jarana, pasos y valseado tehuano, zapateado abajeño, valseado de jarana, son abajeño, pasos y expresión del norte, jarabe abajeño, huapango veracruzano, jarana en parejas.²³

²¹ *Ibidem*, p. 9.

²² *Ibidem*, pp. 10 y 11.

²³ SEP, Escuela de Danza, "Reconocimientos de fin de año", *op. cit.*, pp. 8 -10.

Tessy Marcué señalaba:

En la Secretaría de Educación... nos consiguieron un cuarto lleno de cal, horrible, y le pusieron barras. Teníamos pocas alumnas, cada quien daba lo que podía... Después se estableció como “Una escuela muy bien puesta..., con sus espejos, sus barras, sus baños, sus casilleros, sus oficinas... Con nombramiento oficial ganando 80 pesos mensuales cada una, nadie ganaba más... y cómo lucía, porque... un kilo de azúcar costaba 28 centavos...”²⁴

En 1932 Martha Graham fue huésped de la escuela. Distinguida con la primera beca dada a una bailarina por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, escogió a México “como un compromiso”. Acompañada del compositor estadounidense Louis Horst, pasó “un año estudiando las danzas nativas de Yucatán y de otras partes de México”.²⁵

Las actividades de la Escuela de Danza disminuyeron en 1934, cuando pasó a depender del Conservatorio Nacional de Música y contó con un solo salón de clases. Al inaugurarse el Palacio de Bellas Artes la Escuela contó “con un local especialmente acondicionado para ella”.²⁶

Domínguez, director de la Escuela de Danza de abril de 1935 a enero de 1937, fue secundado dancísticamente también por las hermanas Campobello, Linda Costa, Estrella Morales, Luis Felipe Obregón, Ernesto Agüero, Xenia Zarina, Dora Duby y Tessy Marcué.

Nellie Campobello impartió en las clases de técnica clásica:

Primer año B y C. Ejercicios en la barra. Preparación, *stretch*, destaque, *back-bend*. *Pliés*- primera, segunda, tercera, cuarta y quinta. *Pliés* segunda cuarta y quinta. *Petits et grands battements*... *Dégagés* cinco movimientos... *Grand rond de jambe en l'air*, con *développé en dehors*, *grand rond de jambe en l'air*, con *développé en dedans*. *Frappé à la seconde avec relevé*. *Contre temps cabriole*. *Entrechat quatre*. *Tour jeté* a la barra.

Port de bras. Las cinco posiciones de brazos. Dos movimientos, adelante, atrás y abajo. Sostenidos a la primera, segunda y *arabesque*.

Pasos de rutina. *Assemblé simple*, *assemblé jeté*, *assemblé entrechat*, *assemblé arabesque relevé*, *assemblé attitude* ... *Sissonne assemblé*. *Pas de basque*, *pas de basque renversé*, *pas de basque en tour relevé*. *Glissade simple*, *glissade jeté*, *glissade grand jeté*. *Contre temps*. *Tour jeté attitude*.

²⁴ Charla de Danza con Marina Marcué, conducida por Felipe Segura.

²⁵ GRAHAM, Martha, *Blood Memory*, p. 142.

²⁶ Palacio de Bellas Artes. Inauguración, septiembre de 1934, Programa.

Puntas: *pas de bourrée simple, pas de bourrée dessus, pas de bourrée dessous, piqué attitude*. Vueltas. *Kicks. Changement, entrechat. Reverence*".²⁷

Gloria Campobello, asumió las clases de técnica clásica:

Primer año B: Ejercicio. *Plié grand battement. Petit battement. Rond de jambe à terre. Rond de jambe à l'air (grand et petit). Petit battement frappé. Back-bend.*

Port de bras. A la primera, segunda, tercera, cuarta y quinta.

Pasos. *Assemblé. Assemblé y relevé a la quinta posición. Assemblé y dos changements. Glissade assemblé. Glissade jeté. Glissade assemblé. Pas de basque bajo. Pas de basque alto. Ballonné. Pas de basque alto y en vuelta.*

Puntas. *Echappé y relevé. Petit pas de bourrée corrido. Chamez. Tour jeté.*

Tercer. Año

Ejercicio de barra. *Plié en primera, segunda, tercera, cuarta y quinta. Grand battement. Petit battement. Rond de jambe à terre. Rond de jambe à l'air (grand et petit). Petit battement frappé. Back-bend. Tour jeté. Plié.*

Braceo. En descanso: primera, segunda, tercera, cuarta y quinta. Posiciones. Cuarta posición y *back-bend*. Braceo en movimiento.

Pasos de rutina. *Assemblé pegado. Assemblé y dos changements pegados. Glissade assemblé. Glissade jeté. Glissade entrechat.*

Combinaciones con pasos pegados. *Glissade assemblé jeté glissade jeté. Pas de bourrée jeté glissade jeté. Glissade assemblé sissonne assemblé. Brissé, brissé, jeté pasando adelante, atrás.*

Combinaciones generales. *Pas de basque, renversé, pirouette, assemblé attitude. Cabriole, a los lados, glissade, tour jeté. Jambe levée, rond de jambe, jambe levée, cabriole, adelante glissade cabriole atrás. Pas de basque, pas de basque, renversé, renversé. Grand fouetté, arabesque, jambe levée, assemblé, changement. Brissé seis veces, glissade, pas de chat. Glissade, entrechat seis. Glissade, pas de basque, renversé.*

Pirouettes. Sobre la segunda posición: cuarto de vuelta, media vuelta, una vuelta, una y media vuelta, dos vueltas. *Grand fouetté. Coupé tourné. Fouetté. Chamez.*

Puntas. *Echappé. Relevés. Pas de bourrée: primera, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta. Piqué. Simple, attitude, développé, puntada*".²⁸

²⁷ SEP, Escuela de Danza, "2º reconocimiento trimestral", Teatro Hidalgo, México, 10 y 12 de octubre, 1935, pp. 3 y 4.

²⁸ SEP, Escuela de Danza, "2º reconocimiento trimestral", Teatro Hidalgo, México, 31 de agosto, 1 y 2 de septiembre, 1936, pp. 4, 5, 12, 13 y 14.

Linda Costa continuaba en técnica clásica con:

Primer año A. Las primeras cinco posiciones de pies con *plié*. Estaques al frente, laterales y atrás. *Petit battement*, *petit battement* en apoyo y relevando en punta. *Rond de jambe* en el suelo. Dos *frappés* con posiciones a la cuarta adelante y atrás. *Grand battement* sostenido *frappé* a la rodilla y elevaciones en punta. Dos *battements* un *plié* en segunda posición y *pas de bourrée* en punta. *Rond de jambe* adelante acabando con *stretching*. *Rond de jambe* hacia dentro acabando con vuelta atitudine. *Frappé* en *cou-de-pied*. segunda punta acabando con trino. Tres *ronds de jambe* al frente y tres atrás. *Back-bend* laterales y flexión para atrás. *Grand battement* al frente o atrás los primeros, relevando en punta los segundos. Brincados.

Ejercicios en el centro. Movimientos de brazos en las cinco posiciones. Movimiento egipcio. Posiciones de *arabesca atitudine* y elevación a la segunda posición.

Pasos combinados. *Assemblés*, *assemblés* volado, *assemblés* y dos cambiamientos, *assemblés* y *chapé*, *assemblés* y en punta. *Jeté* frente y atrás. *Pas de valse* al frente y *glissade jeté* atrás. *Glissade rond de jambe*. *Pas de bourrée glissade* y *pas de chat*. *Pas de valse* y *pas de basque* alto dando vuelta. Pegados laterales. *Grand pas de bourrée* y *jeté* alrededor del salón. Deslizado y *renversé* en vuelta. *Echappé* en punta y relevado adelante y atrás. Vueltas chicas.²⁹

Marina Marcué, laboró en técnica clásica:

Primeros C y D. Ejercicios de barra. *Plié* en las cinco posiciones de pies, pierna derecha e izquierda. Estaques: al frente, de lado, atrás y pegando a la cabeza. *Petit battement* despacio y vivo. *Rond de jambe à terre* resbalado con posiciones y terminando con *back-bend* en cuarta posición. *Frappé* a la rodilla *au cou-de-pied* tomándose la pierna en cuatro movimientos. *Petit battement* doble y luego triple, terminando con sencillo vivo. *Rond de jambe dans l'air* terminando con *pirouette* y actitud al frente. *Rond de jambe dans l'air* principiando con *arabesque* y terminando con *pirouette* y actitud atrás. *Piqué* al tobillo, después *à terre*, atrás y adelante.

Petit battement en apoyo y *grand battement* relevado. Al frente de lado y atrás alternados. *Plié* en la primera posición de los pies, lento y vivo terminando con *relevés*.

Ejercicios en el centro. *Port de bras* (braceo): movimientos de los brazos con grandes variaciones en cada una de las cinco posiciones. Vuelta en redondo con: puntada, actitud, *pas de bourrée* y terminando con *révérance*.

Pasos combinados. *Assemblé* y volado. *Pas de valse* al frente y *glissade jeté* atrás. *Assemblé* y dos cambiamientos. *Glissade* y *jeté* al frente y atrás.

²⁹ “2° reconocimiento...”, 1935, pp. 4-6.

Grand-jeté y petites pirouettes. Pegados laterales al frente y atrás. *Ballonné y cabriolé* cambiado. *Révérances*.³⁰

Estrella Morales, maestra muy profesional y estricta que hasta llegaba a “dar palo en las piernas”, enseñó así la técnica clásica:

Segundo año. Ejercicios de barra. *Balancé* en primera. *Balancé* en segunda con *back-bend*, pies juntos. Pie en barra de frente *plié* y *back-bend*. Pie en barra en *arabesque plié* y *back-bend*. *Back-bend* número 1. *Pliés* en las cinco posiciones con *relevé*. *Petit battement* de frente, lado, atrás, lado, en aire. *Frappé*. *Frappé au cou-de-pied*. *Pliés fondus* con *relevé*. *Piqué* adelante, lado, atrás con pegado. *Passé*. *Rond de jambe par terre*, *rond de jambe en l'air* –cambio– *dedans-dehors*. *Back-bend* número 2. *Pliés prounde relevé arabesque*. *Grand battement* pasando por primera. *Back-bend* número 3. *Fouetté* terminando en actitud. *Pliés* en segunda con *relevé*. *Saut de bisonne*. Ejercicios de *balancé* (todo el grupo). Adagio número 3 primer grupo. Adagio número 4, segundo grupo. Estudio sinfónico Schumann (hombres solos).

Pasos y combinaciones: Primera fila: *Baloné-jeté*. Segunda fila: *Jambe-brisée*, pegado-*jambe brisée-rond de jambe*. Tercera fila: *Tres coupés-entre chacat*. Cuarta fila: *Tres coupés-entre chacat*. Primera fila: *E' lang* (paso de ángel). Segunda fila: *Rond reversée glissade pas de chat*. Tercera fila: Actitud *assemblé* dos *coupées* cuatro vueltas en segunda.³¹

Tessy Marcué ejercitó, en las clases de especialidad tap y acrobático:

Para primer año. Ejercicios en la barra. Cuatro movimientos para las piernas y brazos, cuatro movimientos para la cintura, cuatro movimientos para el cuello y la espalda. *Portamentos* de brazos y ejercicios respiratorios. Diez ejercicios en el suelo especiales para cada parte del cuerpo (para cabeza, cuello, brazos, cintura y piernas). Pasos acrobáticos elementales: puentes, ruedas de carro. Rutina de *tap* a tiempo: *Main step* para vals. Simple. *Brake* triple. Punteado dando vuelta. *Jump* redoblado. Taconeo dando vuelta. *Wing* ruso. Ruedas de carro. Brincos dando vuelta. *Plié* ruso. *Brake* final y desplante hincado. Rutina de *tap fox* en *rocking-chair*: *main step* de *rocking-chair*, *brakes*. Paso cruzado atrás. Paso cruzado adelante. *Wing* deslizado. *Walking*. *Brake* final y desplante.

Segundo año. Ejercicios en la barra. Cuatro movimientos para las piernas y brazos, cuatro movimientos para la cintura, cuatro movimientos para el cuello y la espalda. *Portamentos* de brazos. Ejercicios acrobáticos preliminares que constan de veinte pasos de acrobacia divididos en ocho tiempos cada uno. Respiratorios. Danza rítmica acrobática en la cual los alumnos ejecutan pasos de acrobacia elemental y superior: curvaturas- sal-

³⁰ 2º reconocimiento..., 1936, pp. 5 y 6.

³¹ 2º reconocimiento..., 1935, pp. 7 y 8.

tos- *pliés*-arabescas-puentes- desplantes- la araña- destacamientos- *grand battement*- el compás- ruedas de carro- maromas para atrás- maromas para adelante- maromas en tijera- pasos combinados, etc. Rutina de *tap* a contratiempo. *Main step* para *fox*: simple, doble, triple, pasos redoblados, saltos, *wings*, paso redoblado con *main step*. Vueltas. *Brakes*. Desplante. Rutina de *tap* a tiempo: *times step*: sencillo. Quiebros combinados y seguidos. *Heel buffalo*. Saltos. *Pull-back*. *Brake* final. Desplante. *Révérance*".³²

Xenia Zarina, impartió danzas orientales como especialidad:

Primer año. Movimientos fundamentales y pasos básicos.

Serie A. En tiempo de redonda, blanca, negra, dos corcheas.

Serie B. Dibujo abstracto número uno. En tres tiempos distintos. Dibujo abstracto número dos. (a) En un tiempo. (b) En contratiempo con carácter egipcio. Dibujo abstracto número tres. (a) En dos tiempos distintos. (b) En dos tiempos distintos, con carácter siamés. Dibujo abstracto número cuatro. (a) En tres tiempos distintos. (b) En un tiempo con carácter hindú.

Segundo año.

El mismo material del primer año.

Composiciones originales. Estilo hindú, estilo egipcio, estilo siamés, estilo javanés, estilo balinés".³³

Dora Duby, impartió clases de danzas modernas inspirada por Mary Wigman. Algunos de los ejercicios de su clase fueron:

Andar en círculo (para obtener equilibrio y ritmo). Correr (para obtener resistencia). Suelto (para obtener la tensión en el cuerpo y admitir un fluído por medio de los movimientos). Soltar. Técnica. Ejercicios sin hacer uso de la barra con los pies en primera posición. Piernas (de frente, de lado y detrás). Vals vienés, combinaciones. Combinaciones a cuatro tiempos. Combinaciones vueltas. Combinaciones pasos mazurca a dos muchachas. Combinaciones pasos rusos en puntas. Combinaciones *adagio*.³⁴

Luis Felipe Obregón (1904-1988) fue maestro de las misiones culturales, importante funcionario y uno de los organizadores de las Grandes Series de Exhibiciones de Danzas Mexicanas Auténticas, presentadas en el Palacio de Bellas Artes en 1937 y 1939. Transmitió muchas de sus investigaciones en las clases de bailes regionales:

Primer año. Grupos B y C.

³² "2° reconocimiento..., 1935, pp. 6 y 7.

³³ "2° reconocimiento..., 1936, pp.15 y 16.

³⁴ *Ibidem*, pp.16 y 17.

Pasos de: matlachines. Danza tradicional. Versión de la Huasteca potosina. Mascaritas. Danza tradicional. Versión de Chachoapan, Mixteca, Oaxaca. *Las iguiris*. Baile regional. Tarasco. Jarabe. Versión del estado de Tlaxcala.

Segundo año. *San Marqueña* (chilena). Baile regional de Guerrero. *Jarabe michoacano*. *Los viejitos*. Danza de la región lacustre de Michoacán”.³⁵

Nellie Campobello impartió en bailes regionales seis diferentes estilos de zapateado:

Tres jaranas. Actuales 6/8 y 3/4 finalizando con una jarana antigua. Un jarabe y un son abajeños. Michoacán. Creación sobre seis melodías tehuanas de Oaxaca. Trabajo hecho por las alumnas del grupo. Un zapateado y una expresión norteños. Dos huapangos. Creaciones de Betancourt y de las alumnas. Cuatro bailes de Jalisco: *Son, Jarabe de la botella, Son, Jarabe antiguo* (creación de una alumna).³⁶

Ernesto Agüero, profesor español, creador de “The Agüero Tango”³⁷ que fue interpretado ante los reyes de España, bailó en Nueva York y San Francisco.³⁸ Radicó en el país durante muchos años hasta el día de su fallecimiento, impartió bailes regionales españoles y español:

Especialidad primer año. Ritmos para castañuela. Vals, paso doble, jota, malagueña. Combinación de diferentes pasos con castañuelas. Vueltas, pasos de bolero, sevillanas, jota. *Malagueña y Vals español*, conjunto *Fado portugués*, solista.

Especialidad segundo año. Pasos de zapateado. Una fantasía arreglada especialmente para el desarrollo de diferentes pasos. Combinación de diferentes pasos con castañuelas. Vueltas, pasos de bolero, sevillanas... Vueltas usando castañuelas: vueltas navarras, romberses y vueltas de bolero. Baile gitano con pandereta. Córdoba, solista. Paso doble, pareja. Tango español, solista y grupo de segundo año. Jota aragonesa pareja y grupo de primer año.³⁹

Del estudio de los contenidos de las clases, especialmente las de técnica clásica, resulta que cada profesor las impartía a su manera, y es notoria su pertenencia a las escuelas de ballet italiana, rusa o francesa.

³⁵ *Ibidem*, 1936, pp. 10 y 11.

³⁶ *Ibidem*, 1936, p. 11

³⁷ “The Agüero Tango”... *The American Dancer*, junio de 1927, p. 29.

³⁸ “Realm of the Dance”, *The American Dancer*, junio de 1927, p. 32.

³⁹ “2º reconocimiento...”, 1936, pp. 11 y 12.

En 1935 la Escuela de Danza se reinstaló en los salones del tercer y cuarto pisos del Palacio de Bellas Artes, en el lado oriente de la Alameda.

Muy importante fue la visita de la célebre “Argentinita”, una de cuyas discípulas fue Amalia Hernández (1936).

En enero de 1937 Nellie Campobello fue designada directora de la Escuela de Danza (convertida en Escuela Nacional de Danza a partir de ese año) por José Muñoz Cota, jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Nellie ocuparía dicho cargo durante casi 50 años. Los profesores que trabajaron con ella hasta 1939, último año que abarca este estudio, fueron Linda Costa, Carmen Galé, Gloria Campobello, Estrella Morales, Tessy Marcué, Tamara Garina, Rebeca Viamonte, Gilberto Martínez del Campo, Francisco Ross, Ernesto Agüero, Luis Felipe Obregón, Enrique Vela Quintero, Eva Enríquez Duplán, Margarita Alvarado, Norma Glisson Vázquez, Francisco Domínguez, José Ríos, Adolfo Díaz Chávez y José M. Rojo.

La Escuela contó con un Consejo técnico presidido por Nellie, quien normó las acciones del cuerpo técnico de maestros, unificó la enseñanza de la técnica clásica e hizo firmar a los maestros responsables, un documento con las siguientes especificaciones:

Barra. *Strech* (ambos lados). *Plié* (en las cinco posiciones de los pies). *Petit battement*. *Grand battement*. *Rond de jambe à terre*. *Rond de jambe à l'air* (*grand et petit*). *Battement frappé sur le cou de pied*. *Cabriole* pegado (adelante y atrás). *Back-bend*. *Tour jeté* (en barra).

Port de bras. Ejercicio de las cinco posiciones de brazos.

Balancé (equilibrio). A las cinco posiciones de pies sosteniendo y elevando piernas, adelante, lado y atrás, usando también las cinco posiciones de brazos.

Pasos de *routine*. *Assemblé*. *Glissade*. *Rond de jambe*. *Changement*. *Jeté*. *Ballonné*. *Pas de basque*. *Sissonne*. *Tour jeté*. *Entrechat*. *Pirouette* (toda la clase). *Grand fouetté*. *Brissé simple*. *Arabesque*. *Attitude*. *Fouetté*. *Cabriole* (adelante, atrás, al lado). Estos pasos se deben combinar con cualquier paso auxiliar, siempre que no pase de dos pasos la combinación, por ejemplo: *glissade rond de jambe*, *glissade jeté*, *pas de basque ballonné*, *grand fouetté pirouette*, etc.

Barra ejercicio en puntas. *Port de bras*, cinco posiciones. Combinaciones claras y precisas de las mismas. *Balancé* relevando a la punta. *Port de*

bras aplicado a *adagio* y *andante*. Pasos de rutina. Puntas y pegados. Combinaciones simples. (En este año principiará la enseñanza de ritmo indígena y la historia de la danza y rítmica musical).

Tercer año. Ejercicios en el centro del salón. *Port de bras* (rutina). Pasos de rutina. Combinaciones generales, donde entran los pasos auxiliares y los pasos espectaculares, así como el valor que éstos representan para la danza. Enseñar al alumno cómo debe hacer las combinaciones y el valor que éstas tienen ya en su espectáculo. Cómo se hace un baile español, regional, ritmo indígena, estilos modernos, rítmica musical e historia de la danza.

Cuarto año. Rutina de barra. *Port de bras* (Rutina). Rutina de pasos. Combinaciones de seis y hasta de ocho pasos para el derecho de examen (en estas pruebas es donde los profesores pueden ver surgir a las primeras danzarinas, así como a los aspirantes a primera). Esta prueba se hace dejando a las alumnas oír la música una vez y minutos antes de la ejecución. Los jurados deben ser profesores de técnica clásica. Especialización de estilo personal o sea: estudiar, muy especialmente las que van a ser danzarinas solistas, los pasos que ejecuten con más perfección dentro del estilo que van a cultivar, como el salto, la vuelta, etc. Combinaciones personales supervisadas por la profesora. Conocimiento absoluto del valor del movimiento, así como de la técnica clásica, aplicada al baile clásico teatral. Orientación de creación. Ruso clásico, oriental, duncanismo, moderno.

Quinto año. Rutina clásica una hora y media con asistencia de un profesor clásico que supervise el trabajo técnicamente. Creación, estilización, elaboración de ballets, dando preferencia al ballet de ideología revolucionaria.

Además de la técnica clásica en segundo año: rítmica musical; y en tercer y cuarto, especialidades: español, *tap*, ritmo indígena, regional, historia de la danza y rítmica.

Desgraciadamente no se especifican las clases de cada profesor.

En 1939 el programa sintético técnico general y de estudios comprendió tres secciones:

Sección infantil.

Esta sección fue creada con el fin de lograr en las alumnas menores de doce años, un mayor desarrollo físico y técnico que las capacite posteriormente para la carrera profesional de la danza, y consta de cinco años de estudios:

Primer año. Ejercicios naturales que ayuden al crecimiento y desarrollo de la alumna. Ejercicios de barra adaptados a la edad de la alumna. Movimientos rítmicos del paso y la carrera. Movimiento de brazos en relación con las piernas y la cabeza. Interpretación elemental de bailes combinados con los juegos infantiles.

Segundo año. Ejercicios de barra. *Port de bras* en su aspecto elemental. Movimientos de equilibrio (*balance*) en poses de baile. Movimientos en vuelta y salto. Pasos simples de *routine*. Interpretación de bailes combinados con juegos infantiles. Bailes infantiles.

Tercer año. Ejercicios de barra. *Port de bras*. Pasos de *routine*. Saltos y vueltas. Técnica elemental de danza moderna. Bailes fáciles regionales de España. Bailes fáciles de México. Danzas clásicas elementales.

Cuarto año: Ejercicios de barra. *Port de bras*. Pasos de *routine*. Combinaciones fáciles. Vueltas, salto y *bourrées*. Interpretaciones fáciles de bailes individuales y de conjunto. Bailes regionales de México. Bailes regionales de España. Danzas modernas. Creaciones fáciles.

Quinto año. Teoría elemental de la técnica clásica. Perfeccionamiento de todos los estudios anteriores que capacite a las alumnas para seguir la carrera profesional.

Sección vocacional.

Primer año. Técnica de la danza clásica, primer curso; ejercicios elementales de barra, *port de bras* en sus diferentes posiciones, pasos de *routine*. Conocimiento completo de los pasos fundamentales. Solfeo, rítmica y teoría musical, primer curso.

Segundo año. Técnica de la danza clásica, segundo curso: Ejercicios completos de barra, *port de bras*, combinaciones de tres a seis pasos, iniciación en baile de puntas. Bailes regionales mexicanos, primer curso. Bailes internacionales. Solfeo, rítmica y teoría musical, segundo curso.

Tercer año. Técnica de la danza clásica, tercer curso: Ejercicios consistentes en práctica de puntas de los ejercicios de barra, *port de bras* en sus diferentes combinaciones, pasos de *routine*. Combinaciones de seis a ocho pasos, práctica de las puntas, iniciación de pegados. Bailes clásicos sencillos. Bailes regionales mexicanos, segundo curso. Bailes regionales españoles, primer curso; braceo, vueltas, pasos de vals, jota, paso doble, malagueña, etc. Ejercicios de zapateados. Ejercicios de castañuelas. Plástica escénica. Historia de la danza.

Sección profesional.

Primer año. Técnica de la danza clásica, cuarto curso: técnica de expresión italiana (la antigua escuela); ejercicios en puntas, *port de bras* completo, pasos de *routine*, pegados, toda clase de combinaciones, ejercicios sencillos en punta y media punta. Bailes regionales españoles, segundo curso: combinaciones de pasos con castañuelas. Perfeccionamiento de los bailes aprendidos en el primer curso. Zapateados. Tangos. Teoría de la técnica clásica. Historia de la danza, segundo curso.

Segundo año. Técnica de la danza clásica, quinto curso: técnica superior. Gran combinación con pasos auxiliares y espectaculares. Combina-

ciones improvisadas. Bailes en punta tipo francés, italiano y ruso. Perfeccionamiento de la punta. Pegados. Combinaciones de la técnica superior. Depuración del estilo en bailes individuales. Creación e interpretación de pequeños ballets de todos los estilos. Bailes regionales españoles, tercer curso: danzas regionales, clásicas y modernas. Bailes españoles de diversos estilos. Ritmo indígena y danzas mexicanas aborígenes, primer curso Ejercicios, pasos auxiliares, preparación y realización de danzas aborígenes. Técnica de danza moderna. Estética de la danza.

Tercer año. Técnica clásica, sexto curso: perfeccionamiento del baile clásico individual. Ritmo indígena y danzas mexicanas aborígenes, segundo curso: perfeccionamiento de danzas aborígenes. Ballets mexicanos. Perfeccionamiento de danzas españolas. Ballets españoles. Creación de danzas modernas. Creación en todos los estilos. Ballets clásicos, *divertissements* y estudio y práctica de ballets antiguos tradicionales y ballets modernos. Pedagogía y metodología de la danza. En este año las alumnas estarán obligadas a desarrollar trabajos de laboratorio consistentes en investigaciones de todo lo que se refiere a danzas clásicas, españolas y mexicanas, así como observaciones dentro de la propia Escuela en sus diferentes clases y grupos. Realizarán actuaciones personales en las pruebas públicas de fin de año. Presentarán proyectos para el mejoramiento e impulso de la danza. Harán creaciones de todos los tipos de ballets, tanto de teatro como de grandes masas. Como práctica pedagógica impartirán enseñanza de la técnica clásica a los grupos de primero vocacional y asistentes.

Para entonces se había incorporado a la escuela Rebeca Viamente “Yol Itzma”. Además se unió a la planta docente Tamara Garina (Tamara Hus”sey Schee, 1901-1979), bailarina rusa de Leningrado y Moscú, quien también destacó como actriz.

En 1937 Estelle Dennis ofreció un concierto de danzas modernas a beneficio de la institución. Grisha Nabivatch y Ernesto Agüero trabajaron en los montajes de ópera de la escuela (1937), así como Gilberto Martínez del Campo (1939). De acuerdo con Bertha Hidalgo, Stanislav Potapovich intentó montar *Las sílfides* invitado por Nellie; las solistas serían Estela Trueba y ella, pero la versión no fue del gusto de la maestra Campobello y el proyecto se canceló.

El 27 de noviembre de 1937 se graduó la primera generación de profesoras en el Palacio de Bellas Artes: Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, Tahosser Lara, Concepción Pichardo, Guadalupe Robles, Alicia Ríos, Emma Ruiz y Gloria Suárez. En 1938, Margarita Alvarado Yopez, Eva Enríquez Duplan, Norma Glisson, Alicia Monjarrás y Yolanda Orive Robertson. En 1939: Estela Trueba, Bertha Hidalgo, Lourdes González, Esperanza Reyes, Edmée Pé-

rez, María Roldán, Vita Fernández, Delia Luna, Dolly Esperanza Pujadas, Rosa Segón Escude, Raschela Kadmonoff, Luz Vargas y Roberto Ximénez.

Otras discípulas de los maestros fueron:

De Linda Costa: Josefina Lavalle, Delia Ruiz, Gloria Albet y Evelia Beristáin.

De Zybin: Olga Escalona, Rosa Reyna, Amalia Hernández y Magda Montoya.

De Nellie Campobello: Isabel Gutiérrez; de Gloria Campobello: Ana Mérida, Guillermina Bravo y Socorro Bastida.

De Estrella Morales, Lavalle, Nellie (Zamora) Happee, “Luisillo”, Beristáin y María Teresa Suárez.

De Marcué, Eulalio Arroy, Gabriel Álvarez, Ofelia Reyna, Rosa María Ortiz, Paz Monterde.

De Ernesto Aguero: Amalia Hernández, “Luisillo”, Manolo Vargas.

De Vela Quintero, “Luisillo” y Vargas.

Todos ellos son los maestros que heredaron las enseñanzas de los profesores pioneros de la danza escolarizada en México. Queda pendiente el análisis profundo de todo este material.



Carmen Galé

MICHIO ITO Y EL BALLET RUSO DE MONTECARLO EN MÉXICO, FUENTES DE INSPIRACIÓN

Michio Ito , embajador espiritual del Japón en el Occidente

MICHIO ITO (1892-1961), tuvo que imponerse ante sus padres para dedicarse a la música. Venció los obstáculos y viajó a Alemania para estudiar con Jaques Dalcroze, quien lo encauzó en el ritmo plástico al descubrir su talento. La guerra interrumpió sus sorprendentes adelantos. Ito resolvió no volver a Japón y se marchó a Londres. Su debut fue en 1915. Estuvo a punto de perecer de hambre, en la más completa miseria. En una noche en el Coliseum Theatre adquirió fama universal. Su nombre figuró en todas las carteleras de la ciudad, fue el bailarín más comentado de Europa. Poco tiempo después danzó ante la reina Alejandra.

El prestigio de Ito alcanzó reconocimiento internacional. Volvió a Alemania, allí creó el argumento y la música del ballet *El zorro*. Partió hacia los Estados Unidos en 1916, su éxito fue sensacional. Para su debut neoyorquino, el compositor Charles Griffes arregló su obra *Pavoreal blanco*. Posteriormente Ito representó *Buchido*, dirigió una obra de Rit Whitman, puso en escena *Mikardo* y fue director de la American Opera Company. En cada una de estas actividades logró grandes triunfos. Regresó a Francia, Rusia y Japón.

En 1927, Ito soñaba al igual que otras figuras legendarias del arte coreográfico, en fundar una Casa de la Danza en algún lugar de Nueva York, que los albergara en un edificio administrado por medio de una cooperativa y que ofreciera departamentos-estudios

donde vivieran y trabajaran, asimismo la posibilidad de contar con otros estudios y dos teatros.¹ Los planes no cuajaron y Michio Ito se fue a California. En el gigantesco auditorio del Hollywood Bowl su ballet *Príncipe Igor* fue el acontecimiento de la temporada. En el Rose Bowl de Pasadena su fastuoso *Espectáculo de las luces* fue aclamado unánimemente.

Entre las figuras internacionales que fueron sus alumnos se incluyen: Ruth St. Denis, María Gambarelli, Xenia Zarina, Gana Walska, Gertrude Hoffman, Angna Enters, Martha Lorber, Clara Luce y Eleanor Painter, entre otras.

Ito recibió consagratorios comentarios de prensa:

Michio Ito, quien por la maestría de su técnica y proyección de un estilo individualista de la danza, logró que su figura resaltara como una de las más interesantes que hasta hoy se han presentado ante el público, dio su recital en el "John Golden Theatre". Los espectadores llenaron por completo el local y el desarrollo del programa fue seguido por sus admiradores con palpitante interés. Su presentación es maravillosa por su espontaneidad, comprensión y armonía espiritual y física. Su vestuario muy bello y apropiado.²

Como danzarín, Ito es notable, por su estilo altamente creador. Sus movimientos son rápidos, suaves y siempre decorativos. Su ritmo es sutil y exacto. Como creador de danza, demuestra originalidad, unidad y positivo genio en actitudes finales.³

Los ballets de Ito pertenecen al verdadero arte japonés; son imaginativos y, sin embargo, muy definidos. Su trabajo es el de un artista consumado; cada detalle del movimiento da la idea de haber sido estudiada con el mayor esmero. En los números chinos, su cara gesticuló con emoción dramática. Es algo que debe ser visto, para poder apreciarse.⁴

No fue a un mundo japonés a donde Ito condujo a los espectadores, sino al moderno país de las hadas. Otras danzas de costumbres totalmente diversas fueron ejecutadas por Ito y en ellas puso de manifiesto su arte excepcional... Uno de los mejores números en que actuó como solista, y que constituyó una maravilla de exactitud en el tiempo, fue el *Pizzicati* de Leo Delibes, ejecutado con la parte superior del cuerpo y los brazos, sin ningún movimiento de los pies.⁵

¹ HOWARD, Ruth Eleanor, "The story of New York's Dance Guild", *The American Dancer*, febrero de 1929, pp. 9, 17, 22 y 30.

² *New York Herald Tribune*.

³ L. M. *New York World*.

⁴ *Musical Courier*.

⁵ MORSE JONES, Isabel, *Los Angeles Times*.

Es el bailarín japonés un ser privilegiado, la agilidad, flexibilidad y gracia de sus movimientos son notables; posee el sentido dramático que hace que cada línea y movimiento intensifiquen y amplíen el espíritu de cada una de las danzas que presenta.⁶

Castas, delicadas. Exquisitas —casi deshumanizadas, semejantes a tantas otras formas del arte oriental—, fueron las danzas que ofreció Michio Ito.⁷

Ito es dueño de un género del todo suyo; posee un estilo enteramente propio; se halla respaldado por la cultura de su raza y por su expresión artística facial, que habla elocuentemente de su personalidad a través del trabajo que ofreció en el conjunto de danzas japonesas, chinas y españolas.⁸

C. Blyte Sherwood escribió: “Michio Ito por su nombre, historia y personalidad, constituye, en conjunto un símbolo demasiado grande para una narración folletinesca o para cualquier novela. Abarca un espacio mucho mayor del que se pudiere medir para incluir los límites del ‘principio y el fin de la leyenda’”.⁹ Xenia Zarina, a su vez señaló:

Michio Ito tiene una intuición infalible para expresar el alma de la música en su forma plástica. Es un artista maduro cuyos frutos han causado la delicia de los diversos públicos del mundo entero. Cada una de sus obras tiene un sello inconfundible de su personalidad distinguida y vigorosa a la vez de exquisita.¹⁰

El éxito de Michio Ito estriba en que domina diversos aspectos del arte, y uniendo sus conocimientos plásticos con los musicales, obtiene una gran fuerza de expresión rítmica. Sus trabajos pictóricos son muy interesantes, y en cuanto a la música, tiene obras valiosas. Pero uno de los aspectos más interesantes de Michio es el filosófico. Ante todo ha trabajado infatigablemente por presentar en Europa y América del Norte algunos aspectos ignorados del Japón. El fue quien dio a conocer a Okakura a través de “El libro de té”.¹¹

Michio Ito y su compañía tuvieron un enorme éxito en Canadá. Recorrieron el Este, Winnipeg y Vancouver. El entusiasmo por sus funciones fue enorme: “Ovación tributada a los danzarines”. “Era de desarrollo artístico retratado en ritmo”, “La más elevada

⁶ TARSNEY, Charlotte M. *Detroit Free Press*.

⁷ HOLMES, Ralph, *Detroit Evening Times*.

⁸ *New York Evening Post*.

⁹ Citado en Teatro Hidalgo. Michio Ito... *op.*

¹⁰ Citado en Teatro Hidalgo. Michio Ito... *op.*

¹¹ PIÑO, Jorge, “Michio Ito el bailarín japonés”, *Jueves de Excelsior*, núm. 624, 7 de junio de 1934, p. 16.

expresión del artista japonés la constituye su gracia espontánea y controlada”.

En nuestra ciudad, la noticia de su venida desencadenó una serie de notas prometedoras:

...Llega Michio Ito con un grupo de bellas danzarinas. Tendremos entonces una viñeta deliciosa, otro sitio para soñar. Era tiempo de que llegara por estas latitudes un espectáculo tan refinado y artístico...¹²

Se ha venido anunciando un espectáculo que, sin duda despertará verdadera emoción estética... La presentación escénica es de gran efecto, pues el suntuoso vestuario sorprende por su atrevida originalidad¹³

Michio Ito llegó a México en 1934 con sus bailarines: Waldeen, Bette Jordan, Joselyn Burke y Josef; con el pianista Antonio Rolland y el director de escena y gerente J. P. Wright. Debutaron en el Teatro Hidalgo. Fueron presentados por la empresa de Jesús Sánchez M. Su debut fue ampliamente comentado:

Hay en ese conjunto de solistas una especie de unidad maravillosa, que se va repitiendo en variaciones de plasticidad de ritmo, de elegancia, cada vez que alguno de los danzarines sale al tablado.

Aún cuando parezca paradójico, hay dentro de esa uniformidad una diferencia muy grande en la técnica, en la interpretación, en la personalidad de cada bailarín.

A la gracia expresiva de Michio Ito —ondular de abanicos, batir las alas— se auna, destacándose, la severidad austera de Josef en sus bailes inigualables. Este danzarín de las mil máscaras, interpreta, vive y vibra sus propias composiciones— de un esoterismo extraordinario.

A la maestría de Miss Waldeen —toda llena de gracia como el Ave María—, artista que se da íntegra al público desde que comienza hasta que termina, que lo cautiva con su euritmia, con su temperamento, con su fuerza de expresión, que baila con todo el cuerpo y con todo el espíritu, se añade la expresión serena clásica, de Miss Jordan en un estilo muy propio, muy reposado, de absoluto dominio.

Jocelyn tiene también un estilo personalísimo, lleno de originalidad, de intuición.

De todo el programa de maravilla que se desarrolló en dos horas que se nos hicieron dos minutos de ensueño, lo que más impresión nos dejó en

¹² HORTA CANO, Manuel, *Don Martín*, “Reflectores y lentejuelas. Ito”, *Jueves de Excélsior*, núm. 623, 31 de mayo de 1934, p. 9.

¹³ “Michio Ito y su Cuerpo de Ballet se presenta mañana en el Hidalgo”, *Excélsior*, 1 de junio de 1934, 1a. sec. p. 7. CJL.

el espíritu fue, en primerísimo lugar, la extraordinaria presentación de “La pelea de Gallos”, realizada por Miss Waldeen en forma insospechada, magistralmente, así como la del Nocturno (Don Juan) y la Juba encantadora.

Para cerrar con broche de oro esa fiesta de todos los sentidos, Michio Ito, el magnífico, nos regaló con un Pizzicato, con el que no habíamos soñado siquiera... algo positivamente formidable.¹⁴

Del segundo programa se dijo:

Michio Ito, Josef, Bette Jordan y Waldeen han acabado de conquistarse a la parte más selecta del público citadino, que sin reservas dedica el aplauso a cada uno de los nombrados en todas las delicadas manifestaciones de arte que hasta ahora han exhibido.

Con características tan personales y extraordinarias como son las de cada uno de los elementos de la troupe que encabeza Michio Ito y, tan personales medios de expresión como cuenta cada uno de ellos, es difícil determinar el mayor mérito de uno cualquiera, y así ha sido casi igual el buen éxito de esos cuatro altos artistas, sin que el público manifieste hasta ahora singulares preferencias por uno determinado.¹⁵

Así mismo se interpretó el tercer programa:

No podía ser de otro modo... A pesar de las pocas veces que se presentó en el tablado Waldeen, puede decirse que las ovaciones más entusiastas, más sinceras y los más “bravos” elocuentes fueron para ella. El Religioso de Bach y la Canción Montañesa de Dvorak, fueron interpretadas por esa maga de la danza como sólo ella sabe hacerlo, con toda el alma, con todo el espíritu, con toda la fuerza de su temperamento extraordinario.

Miss Jordan, también logró hacerse aplaudir calurosamente, en su Pavo Real Blanco y con especialidad en su Cómica que tuvo que bisar ante la insistencia del público.

Josef, el bailarín de la eterna máscara —máscaras de expresiones maravillosas, de las que se dirían que en el arte de este estupendo bailarín es un complemento indispensable— nos regaló un Buda de Oro espectacular, inesperado. Solamente movió los brazos, la cabeza y el torso, pero lo hizo con tal arte, con tal magia, que se vio obligado a repetir, rendido ante el entusiasmo delirante de la concurrencia.

Michio Ito a su vez, bailó una danza de Tchaikowsky —la de la lanza—, con una habilidad y una agilidad que demostraron a las claras que a pesar de sus años, es aún un bailarín maestro digno de todo encomio y de toda

¹⁴ Amendolla, “Una fiesta de plasticidad y belleza fue la presentación de Michio Ito. El notable bailarín japonés y sus solistas”, *La Prensa*, 4 de junio de 1934, p. 4.

¹⁵ MARISCAL, “Teatrales. Michio Ito y su *troupee*, han conquistado al público capitalino”, *El Universal Gráfico*, 9 de junio de 1934, p. 10.

loa. En este aspecto serio podríamos decir —de sus bailes supo estar a la misma altura que en el otro más frívolo, representado por el “Golliwog Cakewalk”, que a mi entender fue más del agrado de la concurrencia.

Miss Burke, a pesar de la dislocación de un pie, ejecutó un Pastorcillo, lleno de sabor bucólico, de verismo estético y emotivo.¹⁶

La aceptación de la compañía no sólo se manifestó en los elogios de prensa, los aficionados se volcaron al teatro acudiendo a cada función programada:

Ante un público cada vez más numeroso y selecto. Michio Ito continua ofreciéndonos el espectáculo artístico de sus bailes, al lado de sus danzas rituales de marcado sabor exótico, llenas de bellas expresiones musicales y plásticas como en las “Murallas Esculpidas de Angkor” y en “Un Templo de Burna” podemos admirar interpretaciones de Brahms, Chopin y Debussy. El genio universal de Bach en una tocata en Re Menor, refleja insospechables bellezas en la danza. Es preciso rendir justicia a los colaboradores de Michio Ito que están en un lugar prominente; Josef y las encantadoras Bette Jordan y Waldeen son dignas colaboradoras de tan gran artista.¹⁷

Las notas periodísticas exaltaban cada representación:

...veremos a la deliciosa Waldeen interpretando a maravilla el “Religioso” de Bach, que lo baila con la más absoluta pureza de estilo y dentro de una técnica formidable, presenta la misma artista la “Danza graciosa” de Nicolás Medtner, que confirma más realmente resulte tan graciosa como nos demostró que lo es en otros números, tales como la “Juba” y “Paseo”, que siempre ha tenido que bisarlos. Michio Ito, entre las novedades a su cargo ofrece “Kyo No Shiki” de Yamada y de lo ya conocido el “Pizzicate, con el que invariablemente cierra sus programas, pues tiene enormes méritos y gustó al respetable enormemente; Bette Jordan, la rubia escultural también promete novedades y entre ella la “Danzarina” de Cyril Scott y nos repita “Cómica” en que caracteriza magistralmente a la montaña española que subyuga al público; Josef ese bailarín que desde la noche de su presentación hizo suya la situación, tiene a su cargo las danzas exóticas, creaciones suyas de todo a todo, que le valen las ovaciones conquie siempre se le demuestra que se comprueba a su arte extravagante en grado sumo; y la pequeña Jocelyn, en solos y conjunto ofrecerá lo mejor que tiene.¹⁸

Después se llevó a cabo una función extraordinaria en el Teatro Arbeu “con éxito absoluto”. Debido a que se presentaron dificul-

¹⁶ Amendolla, Teatro Hidalgo, Michio Ito, *La Prensa*, 9 de junio de 1934, p. 23.

¹⁷ SÁNCHEZ OCAÑA, Rafael, “Vida Teatral. Michio Ito” *El Nacional*, 11 de junio de 1934, 1a. sec. p. 6. CJL.

¹⁸ “Michio Ito y su cuadro de Ballet trabajarán mañana en el Arbeu”, *Excelsior*, 13 de junio de 1934, 1a. sec. p. 7. CJL

tades con los trabajadores del teatro, a cuyas exigencias no pudo acceder la empresa, tuvieron que volver al Teatro Hidalgo donde continuaron las funciones con mayores elogios. Tuvieron que prolongar su estancia ante la magnífica aceptación del público. En la función de honor y beneficio de Ito participó Xania Zarina.

...(Ito) ha hecho una difícil temporada, presentándonos un excelente y bello espectáculo de los que hay muchos que desea México, en pro de nuestra cultura y para romper el tedio artístico en que vivimos. Felizmente por ello, el artista se decidió a dar dos funciones más a precios populares...¹⁹ Tomando en consideración que fue numerosísimo público que acudió a las dos funciones que se anunciaron como despedida de Michio Ito y su Cuadro Internacional de Ballet, y que ese público ...no obtuvieron localidades... infinidad de personas, por haberse agotado éstas con anterioridad, se pidió a Michio Ito procurara aplazar el cumplimiento, de los compromisos que contrajo en Hollywood, con objeto de dar una función extraordinaria...²⁰

No hemos podido localizar el texto a que se hace referencia en la siguiente crónica, comentario que empañó la temporada:

Michio Ito llegó a México acompañado de fama internacional. Cuando lo vimos bailar, esto nos pareció lo más natural, dado que se trata de un bailarín hondamente delicado, fino y personalísimo, que posee una gran elasticidad psicológica, que demuestra a un estupendo actor y total a una gran figura del arte coreográfico.

El danzarín es —indudablemente— de todos los artistas, el que debe tener mayor número de matices puesto que la danza para definirse en toda su extensión se apoya rítmicamente en la música, la pintura, el teatro, etcétera. Por lo tanto el bailarín debe ser en primer término un amplio y moldeable receptor que sintetice sus impresiones y en segundo estar capacitado para saber usar el movimiento —al que completa la escenificación general exteriorizando así sus captaciones.

La danza de Michio Ito siempre está profundamente adherida —orientalmente basada— en la psicología de lo que interpreta.

El Arte Japonés, siempre sutil, fino, y sin estruendos a lo occidental; forman la esencia de sus danzas, la sencillez y espontaneidad de sus movimientos.

En “Haruzame” —“Lluvia Primavera”— de Yamada, nos hace contemplar el trazo definitivo del pincel de Hokusai entre las brumosidades de

¹⁹ H.R.S., “Michio Ito se benefició con teatro lleno” *La Prensa*, 28 de junio de 1934, p. 8.

²⁰ “Michio Ito y su Ballet: mañana en el Hidalgo”, *El Nacional*, 4 de julio de 1934, 1a. sec. p. 6. CJL.

Hisishige; sus movimientos en este número como en los demás son de doble fondo.

Cuando danza las “Impresiones de un Actor Chino” de Mauricio Ravel aparece el oriental, elegante siempre, refinado y calculador cuya idiosincracia personificará a un descendiente de las Han, y si lo observamos en el “Golliwog Cakewalk” de Claudio Debussy lo encontraremos lleno de ritmo, de ritmo agridulce y vemos sus complicadas sencilleces perdidas ante la sonrisa. Y es entonces cuando el pensamiento quiere oír la música y ver las “pantomimas rítmicas” que en China acostumbró la dinastía Shao, aquellas que Confucio recomendaba adoptar a Yen-Yuan uno de sus discípulos predilectos.

Michio Ito ha hecho de su danza un Hai-Kai. Esa forma poética japonesa que es un fruto de cerezo... siempre con la belleza en la forma y la delicadeza en el sabor, tanto que el Occidente frecuentemente se traga la semilla junto con la carne madura y no acierta a decir qué sabor tiene.

Para gozar de los bailes de Ito siempre debe tenerse en cuenta que sus movimientos son psicofesios, que su ritmo obedece al ritmo general de la música que baila y no a cada nota musical, porque, si esto sucediera, la danza mental vendría a menos y la belleza plástica resultaría alterada por complicaciones ilógicas, que harían desaparecer la sobriedad y sencillez japonesas.

En el “Preludio Número 6” de Scriabine, Ito muestra nuevamente sus grandes facultades de acomodación general. Allí no se sabe qué admirar más; si la precisión de movimientos y expresión de la cara o la agilidad seca, martillada y forma de sus brazos y pies. Más tarde nos es posible verlos bailar el rítmicamente gracioso y blando “Arabesco” de Debussy o los “Poemas Tonaes” de Yamada, donde el japonés se manifiesta sustanciosamente con sus turbaciones sombrías, sus decaimientos ante los problemas de la vida y por fin su fuerza y la alegre confianza en el yo.

Siempre, siempre el juego psicológico culto difícil equilibrio, es mantenido gustosamente en las danzas de Michio Ito.

A veces como en el “Pizzicato” de Leo Delibes partiendo de las plantas de los pies, Ito desplaza el movimiento a sus piernas, al tórax, a los brazos, a las manos y a su cara donde la boca semiabierta trágicamente y los ojos de mirada vaga brumosa y doliente toma un profundo sentido, mientras el pelo rima y enmarca la tragedia del cráneo —sacudida a veces por la reacción— y las manos navegan en la sombra.

Estos dislocamientos que arrancan de las plantas de los pies, antójanse la plástica y el movimiento de la vida logradas parabólicamente... surge el árbol; punto inicial, la raíz afirma y sustenta... luego sucesiones en el tronco que desprende sus brazos y sus hojas hechas manos, que más tarde habrá de conmovier el huracán y musicar el viento y en seguida transformaciones; el florecimiento y la fructificación, trasformaciones... transformaciones constantemente hasta la total liberación de la materia.

Si; efectivamente Ito confía a los magos lo que otro hubiera encontrado a los pies. Es precisamente esta la personalidad y el valor interpretativo. Todo ello explica perfectamente que los Reyes de Inglaterra hayan obsequiado elogiosamente a Michio Ito, que Bernard Shaw lo admirase maravillado y le procurara fomento y protección a sus danzas, y que en París cuando bailó las “Impresiones de un Actor Chino” de Ravel, el autor de esta música subiera al escenario abrazándolo alto y felicitándole por la estupenda comprensión de su obra.

Sin embargo; alguien —que inexplicablemente goza de cierto prestigio— escribe algunos párrafos sosos, ilógicos y sin sentido crítico, para afirmar que a él le gustan más las bailarinas que los bailarines, que quiere ver cuerpos membrudos con pechos atléticos, y que Michio Ito no tiene el ojo suficientemente oblicuo para garantizar su procedencia japonesa y añade que está en decadencia, que en sus movimientos apunta la pesantez y que hay carencia de virilidad y ritmo.

Kuchiaite

Gozú miranuru

Tanishi Kanai

Este precioso —Hai Kai dice así en español— “¡Pobre Caracol! Por abrir la boca ha enseñado todos sus cinco órganos interiores”.

No creo yo que la mejor manera de identificar a un japonés, sobre todo cuando se reconoce la ignorancia por lo que a su país se refiere, sea fijarse precisamente en la oblicuidad de sus ojos. Hubiera sido más natural recurrir a características de mayor valor por ejemplo: La psicología del Señor Ito. Además no creo de vital importancia saber el origen de un artista de relieve.

Si se quieren ver cuerpos elásticos hay que hacerlo todo a derechas y concurrir, entonces a los encuentros de box o de Lucha Libre.

Por otra parte, una ruidosa contextura impidiera al danzarín gran número de caracterizaciones que requieren para ello, un cuerpo tipo musculatura fuerte y poco aparatosa que permite las elasticidades de cualquier categoría. Y si seguimos lo recto ¿a qué viene meter asuntos de sexualidad en el arte y ¿atropellar de paso a la persona íntima del artista?

¿Cuál es el empeño de afirmar que se prefieren las bailarinas a los bailarines y que es lo que ésta impacta al público?

Un bailarín en decadencia, falto de agilidad habría excluido de sus programas el “Preludio No. 6” de Scriabine, la “Danza de la Lanza”, el “Pizzicato”, las “Impresiones de un Actor Chino”, etcétera.

Eso que lamentablemente se confunde en la pesantez, no es sino por otra parte ¿Qué clase de ritmo se desea? ¿Es insignificante el del “Arabesco” y el “Golliwog Cakewalk”, Debussy, y en los “Poemas Tonaes” de Yama-

da y el de todos los otros números presentados? ¿Cómo es posible que se quiera ver en Ito a un Samurai, cuando baila estilizadamente música de Tschaikowsky? ¿Cómo se conciben la danza y el danzarín?

Hay que entender que, además de los dos ojos situados en la cara, el cerebro dispone de un tercero.²¹

La temporada duró del 2 de junio hasta el 31 de julio. Dieciocho funciones. Los precios de los boletos era de \$0.50 a \$3.00. El extenso repertorio, además de las obras mencionadas en las crónicas incluyó: *Par de abanicos*, *Himno al Sol*, *Tango*, *Passepied*, *Paseo*, *Preludio No. 5* de Ito. *Silver Kriss*, *Danse d'Agni*, *Rituel de Anubis*, *Ritual siamés*, *Preludio No 6* de Josef; *Salutation*, "Vals" de *Tres epigramas españoles*, *Bourrée*, *Abedules*. *Atardecer estival en Bretaña*, *Allegro*, *Preludio No. 8* de Waldeen; *Ecclesiastique*, *Tierra de loto*, *Chiapanecas*, *Oriental*, *Dancing Girl*, *Nuit Blanche*, *Bulerías*, *Preludios Nos. 5, 9 y 10* bailadas por Jordan; *Alegrías*, *Java*, *Serenata*, *Preludio No 4* interpretadas por Burke. *Murallas esculpidas de Angkor* con Burke y Josef. Se estrenaron *Romanticismo y Revolución*.

En la mayoría de las actuaciones participaron la agrupación musical Camacho Vega e Higinio Ruvalcaba, violín concertino. Josef y Waldeen permanecieron en México donde ambos tuvieron sus propias compañías de danza.

El esplendoroso Ballet Ruso de Montecarlo

Para programar los espectáculos con los que se inauguraría el Palacio de Bellas Artes, las autoridades culturales del momento tuvieron que sortear varias posibilidades. En danza la decisión fue muy afortunada. Tanto que públicamente se reconoció a Castro Leal por el acierto de presentar al "estupendo" Ballet Ruso de Montecarlo.²²

La prensa de inmediato destacó el extraordinario suceso:

Estamos en vísperas de un excepcional acontecimiento estético. El primer gran espectáculo que pisará el escenario del Teatro Nacional, será la mejor compañía de Ballet Ruso que existe actualmente. Y contando, como se

²¹ "La personalidad artística de Michio Ito", *El Nacional*, 5 de julio de 1934, 1a. sec. p. 5.

²² "Pajaritas de papel", *Jueves de Excelsior*, núm. 641, 11 de octubre de 1934.

cuenta, en el foro de nuestro máximo coliseo con una estupenda maquinaria, se puede de antemano predecir que las fiestas de color y de armonía que nos brinde dentro de sólo unas semanas el espléndido conjunto de “Montecarlo”, constituirán inolvidables paréntesis de arte.

Si antaño nos depararon tan extraordinario regocijo espiritual las compañías que acaudillaban la Pavlova y Pavley-Oukrainsky, actuando en viejos y desmantelados escenarios, imaginad lo que será hoy en que los modernos ballets tendrán el feérico marco que constituye la base de su éxito. Con los espléndidos juegos de luces y los aparatos mecánicos que existen en el Palacio de Bellas Artes, cada coreografía resultará un prodigioso derroche de plasticidad y de belleza.

¡Aleluya! Después de los últimos años de penuria teatral que hemos vivido, llega al fin la anhelada liberación. El admirable Ballet “Montecarlo” con sus sesenta danzantes, nos resarcirá pródigamente de la prolongada abstinencia padecida. Contemplaremos, como nunca hasta ahora, el fúlgido panorama de los ballets con todos los atributos de la novísima escenografía, que hacen que el tablado se convierta en una visión de encantamiento.

Preparemos las manos y los corazones para ovacionar y sentir arte magnífico de esos notables cultores de la danza que se llaman Leonide Massine, Tatiana Riabouchinska, Tamara Toumanova y David Lichine, que forman la rútila constelación de “Montecarlo”.²³

Además de los bailarines señalados en la crónica anterior, integraban la compañía: Irina Baronova, Paul Petroff, Roman Jasinski, Yurek Shabelevsky, Olga Morosova, Tamara Grigorieva, Nathalie Braniaska, Marian Ladré, Lubov Rostova, Vera Zorina, Tatiana Chamie, Eugenie Delarova, Sono Osato, María Chabelska, Olga Serova, Nina Strogonova, Tamara Tchinarova, Anna Volkova, Lara Obidenna, Galina Razounova, Vania Psota Jean Hoyer, Serge Lipatoff, Michel Katcharoff, Serge Bousloff, Roland Guerard, Nelidova, Osidenna, Poida, Rostova, Serova, Sidorenko, Strakhova, Volkova, Lipkovska, Branitska, Braistka, Razoumova, Stepanova, Vania Psota, Jean Hoyer, Serge Ismailoff, Serge Lipatoff, Canonoff, V. Valentinoff, Alexandroff, Matouchevsky, Ladre, D. Stepanoff. Leonidoff, Katcharoff, Davidoff e Ivanov.

Además del fundador y director general Coronel Vassili de Basil; el director artístico René Blum; maestro de ballet y colaborador artístico Leonide Massine, el *regisseur* general Serge Grigorieff; y los directores de orquesta Ernest Anserment, Efem Kurts y Antal

²³ NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, Roberto, “El esplendor estético de los ballets rusos”, *Revista de Revistas*, Año XXIV, núm. 1268, 2 de septiembre de 1934.

Dorati. Como maestro de ballet y colaborador artístico Massine y como gerente exclusivo la Hurok Atractions Inc. No se dio crédito en el programa de mano a Michel Fokine como coreógrafo.

El repertorio fue el siguiente: *Las sílfides*, música de Chopin, orquestación de Vitorio Rietti, decoraciones de Alexandre Benois. *Petrouchka*; libreto, telón, decoraciones y trajes de Benois e Igor Stravinsky, música de Stravinsky; *El bello Danubio*, música de Johann Strauss, arreglado y orquestado por Roger Desormiere, libreto y coreografía Leonide Massine, decoraciones por Vladimir Polunin, según Constatin Guys, trajes por el Conde Etienne de Beaumont; *Cuentos rusos*, música de A. Liadoff coreografía de Massine, telón, decoraciones y vestuario de M. Larionoff y “Danzas polovtsiennes” de la ópera *Príncipe Igor*, música, decoración y vestuario de Borodine. *Union Pacific*, libreto de Aschibald Macleish, música de Nicolás Nabokoff, decorado de Albert Johnson, coreografía de Massine y David Lichine, vestidos de Arine Sharoff; *La playa* de René Kerdyk, música de Jean Francaix, coreografía de Massine, telón, escenas y trajes de Raoul Dufy, decoraciones del príncipe A. Schervachidze; *El sombrero de tres picos*, de Martínez Sierra, inspirado en un cuento de Alarcón, música de Manuel de Falla, coreografía de Massine, telón, decorado y trajes de Picasso; *Los presagios*, música de Tchaikowsky, libro y coreografía de Massine, decorado y vestuario de André Masson, ejecutados por el príncipe A. Schervachidze; *Escuela de baile* de Carlo Goldoni, arreglada, adaptada y coreografía de Massine, música de Boccherini, orquestada por J. Francaix, decorados y vestuario del Conde de Beaumont, decorado ejecutado por el príncipe A. Schervachidze y *Juguetería fantástica*, coreografía de Massine, música de Rossini Resphighi, diseños de André Derain.

He aquí un interesante testimonio:

Cuando el público lo formamos media docena de curiosos, los bailarines no sonríen. El ensayo es una faena pesada, en la que los rostros se congestionan, los músculos se ponen en tensión y los pechos respiran violentamente.

Más de veinte muchachas con sus ligeras ropas de ensayo: otros tantos hombres semidesnudos. El Coronel Basil, que forma parte del grupo, distribuye órdenes en un tono tan enérgico que no podemos dudar de que en otros tiempos comandó un regimiento de cosacos. Esto no es una trama hollywoodense, en la que el director y los que actúan están obligados a darse una importancia ridícula. Por el contrario frecuentemente se escuchan

carcajadas, unos a otros se juegan bromas ligeras, y sólo un personaje gigantesco que se encarga de ensordecer al pianista con sus indicaciones, da espantosos zapatazos en el piso, palmorea y grita, todo por marcar los compases de la danza

...Nadie se cansa de bailar. Un mozalbeta corpulento, con cara de niño, ejercita frente a la pared de espejos una serie de difíciles cabriolas, y más allá una muchachita de rostro ovalado y ojos mongólicos gira vertiginosamente sobre la punta de los pies.²⁴

Las expectativas se vieron multiplicadas, opinaban concedores como Roberto “El Diablo”:

De mí sé decir que son estas supremas manifestaciones de la coreografía, lo que más plenamente me inunda de sutiles deleites. Contemplando cómo el cuerpo humano pugna por desasirse de la vil materialidad, para tornarse ingrátido en el vuelo del baile, se puebla sin querer la fantasía de las más ensoñadas visiones. Eso y no otra cosa son las mujeres del ballet. Como ningunas otras artistas teatrales, las bailarinas ofrecen a nuestra estática admiración, arropada la ondulante silueta en una inconsútil túnica ilusoria. Comparar, mentalmente, el recuerdo que os queda de una actriz o de una cantante, con el que proyecta el de una danzarina y vereis qué enorme diferencia existe entre unos y otros.

De las primeras se conserva el detalle corpóreo: el fulgar de los ojos, la turgencia del busto. De las últimas, en cambio, nuestra memoria sólo tiene los vagos contornos de la linda silueta femenina. Y es que en el vértigo eurítmico del baile se tornan inmateriales y, por ello, al evocarlas después de haberlas visto cruzar undívagas y etéreas por la escena, más que sus cuerpos paganamente desnudos, fingimos ver fúlgidas sombras, perfiles irreales, cual si surgieran en un fantasmagórico desfile.

Por ese ambiente de idealidad que enmarca al Ballet y sus intérpretes, siempre lo he disfrutado como el espectáculo estético por antonomasia y he gozado a su lírico ensalmo de las más exquisitas complacencias.²⁵

Las críticas del primer programa reflejaron el acontecer:

El anuncio de la presentación en nuestro coliseo máximo del Ballet de Montecarlo, llevó a una inmensa cantidad de público a la función nocturna del martes.

Agotadas las localidades hubo que poner butacas de aumento en el primer piso; y portones y pasillos estaban invadidos por espectadores que, de pie, contemplaron el espectáculo.

²⁴ PINO SANDOVAL, Jorge, “Las bailarinas del Montecarlo en la Intimidad”, *Todo*, de octubre de 1934.

²⁵ Roberto “El Diablo”, “La semana teatral”, *Revista de Revistas*, Año XXIV, núm. 1274, 14 de octubre de 1934.

Este produjo desalentadora impresión al cronista en su primer número.

Probablemente, la suntuosidad del Palacio de Bellas Artes predispone a esperar igual grandeza en su teatro.

Y como el conjunto que nos presenta Mr. S. Hurok es pobre en número —aunque en él haya valores reales—, la desilución es inevitable. Añádase a esto la patente vejez de los decorados, que el tiempo ha ajado y desleído, hasta borrarlos casi como el telón de fondo del “Bello Danubio” y se comprenderá más el desencanto del espectador.

Por esta mala impresión, el ballet inicial “Silfides” fue acogido con frialdad.

En cambio “Petrouchka” gustó extraordinariamente. La comparsaría llenó el escenario y mejoró el efecto. Los grupos artísticos realizaban más en la ejecución de sus danzas, las “estrellas” no se sentían tan solas, y lucieron en todo su esplendor. Porque además. Abajo, al frente de la orquesta estaba la enérgica y sabia batuta de Ansermet, matizando la partitura con todo vigor y belleza.

En este ballet asistimos al verdadero debut. Tamara Tamaunova, Leonide Massine y David Lichine, las tres primeras figuras en quienes radica todo el arte de la farsa marioneta de este ballet, se revelaron no sólo como buenos bailarines sino también como “mimos” de gran expresión. La escena final de “Petrouchka” arrancó la primera ovación unánime y sincera de la noche. La cortina subió varias veces y en una de tantas, el maestro Ansermet salió a recibir el aplauso que bien ganado tenía.

Cerró el programa el “ballet jocoso” titulado “El hermoso Danubio”.

Ya templada la atmósfera al calor del éxito de “Petrouchka”, se entregó el auditorio y los aplausos sonaron más frecuentes. Varios de ellos muy justos, como el que premió la primorosa mazurca bailada por Irina Baranova y Leonide Massine.

Es este ballet un ameno pot-purrit, frívolo y chusco cuya acción escénica es fútil pretexto para engarzar solos, adagios y conjuntos sobre el parroteo de un acopio musical, que cierra el viejo Strauss con la dulce canción de su “Danubio Azul”.²⁶

También, el crítico musical G. Baqueiro Foster, opinó:

...Transcurrido tanto tiempo sin que un espectáculo así nos visitara, después de aquello de la Pavlowa y Oukrainsky, innaccesibles, por lo demás y para muchos, por el alto costo de las entradas, llega en el momento más oportuno, el Ballet de Montecarlo. El paso de este conjunto viene a resolver uno de los grandes problemas de los nuevos compositores musicales de este

²⁶ ELIZONDO, “Notas teatrales, Debut del ‘Ballet Ruso de Montecarlo’ en Bellas Artes”, *Excélsior*, 4 de octubre de 1934, 1a sec. p. 3.

país en que después, si no antes que en el ruso, es la danza espectáculo favorito del pueblo, que hace largas peregrinaciones para gozar de él.

A esa comprensión no intelectualizada aún, intuitiva solamente, pero interesantísima y significativa del espectador civilizado, se debe que las tres obras presentadas por el Ballet de Montecarlo, en el Palacio de Bellas Artes, fuera Petrushka la preferida en grado tal, que quedaron muy por lo bajo la Fantasía Romántica de las Sílides y el ballet jocoso de El Hermoso Danubio.

Ninguna Danza o Ballet cuyo objeto sea tan sólo mostrar formas bellas en actitudes graciosas y desarrollar líneas agradables a la vista, emocionará a este público de México que ante la Petrushka de Stravinsky, obra profunda y de riquísimo contenido ideológico, de muy alta significación dramática, sintió una violenta sacudida, se estremeció de emoción y, sin conocer claramente la razón, su entusiasmo llegó al delirio.

Ansermet que como un gran maestro condujo nuestra Orquesta Sinfónica completa, en funciones de orquesta teatro, recibió junto con las primeras figuras de la obra de Petrushka, caracterizado por el sin par Leonide Massine, la bailarina, por Tamara Toumanova y el moro por David Lichine, las más cálidas ovaciones.

¿Por qué pasó casi inadvertido el “Ballet” de las Sílides y gustó sin emocionarse, el Hermoso Danubio?

Es innegable que para explicar ésto, cada especialista debe tener su punto de vista propio, pero identificados con aquellos para quienes la música es el alma de una representación como ésta, decimos que tras una introducción musical. Capricho Español de Rimski Korsakoff, sin sentido ni conexión alguna con el asunto y con larga duración, además, un movimiento escénico lleno de lugares comunes, apoyado sobre música de Chopin exclusivamente, que escrita para el piano pierde con la orquestación, discutible en muchos puntos, su prestigio, no era para interesar sino a unos cuantos. A eso se debió en gran parte la indiferencia, pues el público de conciertos era numeroso.

Casi lo mismo sucedió con El Hermoso Danubio en que, salvo algunos trozos extraños del popular Strauss, de los Valses, el alma de la obra la constituyen los motivos más característicos del sobrado Danubio Azul, que ha hecho caer en tentación a tantos compositores musicales de prestigio.

La música de Petrushka, adorada del público de conciertos, que los sinfonistas juzgan como uno de los momentos de la música moderna, creación musical dramática en la aceptación que diera Wagner a esta palabra, escrita para servir de alma al libreto del mismo Strawinsky y Alejandro Benois es en el conjunto del libro y música con la escena en general, la parte más importante de todo, en modo tal que con ligeros cortes ha podido formar, como obra maestra, parte del repertorio sinfónico. No sabemos si lo mismo podría pasar con el libro solo, sin la música.

Es indudable que a la comprensión tan plena que el público tuvo de la obra, contribuyó el lucimiento de la música, muchos de cuyos secretos quedaron descubiertos con la visión del conjunto escénico, en que la naturalidad y la verdad más completa fuera de todos convencionalismos del ballet “clásico”, hechos fórmulas, dominan asombrosamente.²⁷

La crónica social no pudo faltar: “Muy bien concurrido estuvo el Teatro del Palacio de Bellas Artes, con motivo del debut del Ballet Ruso. Esta función congregó en la bella sala de nuestro máximo coliseo, a lo más granado de la sociedad metropolitana, que aplaudió con calor a los artistas del cuadro visitante”. Entre los asistentes: Arquitecto Carlos Obregón Santacilia y señora, doctor Gustavo Baz y señora, Agustín Barrios Gómez y señora, Hasha Heifetz y señora, ingeniero Alberto J. Pani, Xenia Zarina, José Barrios Sierra, Adolfo Best Maugard, Carlos González Peña, Salvador Novo y Diego Rivera.²⁸

Una serie de notas aparecieron comentando el segundo programa:

Hace mucho tiempo que no habíamos presenciado una función tan brillante. La magnificencia del local, la calidad de la concurrencia, ataviada de gala, y la suprema belleza del espectáculo, fueron tres factores que muy raras veces encontramos reunidos, y que hicieron de la presentación del ballet un acontecimiento excepcional, tanto bajo el punto de vista artístico, como bajo el punto de vista social.

Debemos en verdad, felicitarnos de que el Gobierno haya tomado la iniciativa para ofrecer al público espectáculos escogidos entre los mejores del mundo en nuestros días. Gracias a su generosa actitud, tenemos la oportunidad de ver en México a artistas solicitados en las grandes capitales, y poder disfrutar de éstos a un precio que no es ni la tercera parte de lo que cuestan en París, Londres o Nueva York.²⁹

Elizondo rectificó su primera impresión sobre la compañía:

²⁷ G. BAQUEIRO FOSTER, “Sorprendente éxito del Ballet Montecarlo en su emocionante interpretación de ‘Petrouchka’ de Stravinsky”, *Excélsior*, 4 de octubre de 1934, 1a. sec. p. 3.

²⁸ “Nutrida y elegante concurrencia en el Teatro de Bellas Artes. Lo más granado de nuestra sociedad aplaudió al Ballet de Montecarlo”, *Excélsior*, 4 de octubre de 1934, 2a. sec. p. 3.

²⁹ “Segundo programa del Ballet de Montecarlo en el Teatro de las Bellas Artes”, *Excélsior*, 5 de octubre de 1934, 2a. sec. p. 1.

De tres partes se compone el programa presentado por el cuadro de ballet ruso, la noche del pasado viernes último en nuestro máximo coliseo: Cuentos Rusos, Union Pacific y las danzas polovtsianas del Príncipe Igor.

La primera parte consta de tres cuentos, y el único bello, el segundo. Los otros dos no interesan al público.

Como ballet de fuerza nos fue presentado el Union Pacific, y éste si merece fijar la atención por varios motivos.

Lo escribió Archibald Macleish y lo musicó Nabokoff, muy señores míos. Se echa de ver a las claras que la idea de estos dos extranjeros en Estados Unidos, fue halagar a esa Nación, llevando a escena un asunto que sólo puede levantar emoción en las ciudades de tal país.

A los nuestros, desde luego, no puede moverles una sola cuerda de sensibilidad la construcción de un ferrocarril en Estados Unidos.

Y bajo este punto de vista, creemos que el arte, en su plena aceptación, anda lejos del que inspiró a los autores. ¿Qué tiene que ver esa sublime estética con la frialdad industrial, dura fea, árida de la mecánica, por muy trascendentales beneficios que aporte a la vida del hombre?

El arte, a nuestro entender, es lo que le falta a la verdad para ser absolutamente bella. Luego su tendencia principal básica es, o debe ser, aspirar a la suprema belleza. ¿Puede encontrarse ésta, ni aún deforme, en la construcción de un ferrocarril? ¡Jamás!

Lo admirable, lo sorprendente en este ballet que acabamos de ver, es que se hayan podido lograr expresiones de arte sobre un tema antiartístico. Los tiempos actuales, muy lejos de los nuestros, en que el arte merecía acatamiento y honor, tiende a afear lo bello, a crudelizar lo pío, a obscurecer lo diáfano, a dislocar lo armónico. Y, en este concepto, el autor de la música de Union Pacific, está a la poca envidiable altura de sus colegas.

La estridencia impera en la partitura como un adorno. El anacronismo en sus melodías y tiempos, representa un hallazgo, y el desdén por la melodía su triunfo musical.

Veamos por qué:

Cada vez que la orquesta ha de expresar una sensación de grandeza, el señor Nabokoff no tiene otro lenguaje que el alarido de los cornetines, en pugna discordante con la cuerda y las maderas. En la ocasión que el músico "snob" y vanguardista, quiere localizar la acción de los pasajes sobre el tablado, acude a melodías ajenas, sin mirar su época; y así vemos, en pleno 1869, bailar un charleston y escuchamos acordes sincopados de Jazz cuando ni siquiera el afroyanqui Cakewalk aparecía en el ámbito lírico de la América del Norte, y, ¡oh dolor, oh desencanto!, cuando intentamos algo, toma nuestras melodías populares, mínimos fragmentos del viejo potpourri de nuestros sonos, que se tocaba en las "serenatas provincianas" con

el nombre de “Aires Populares” y les coloca el acento rispido del desentono, para hacerlos con esa extravagante mácula, cosa suya, personal y aún rusa. “La Paloma”, nuestra cursi pero evocativa “Paloma”, melodías del “jarabe” y otros sonos, fueron hechos trizas por el señor Nobokoff. Ganas de afean las cosas porque sí; de engarabitarlas y echarlas a perder, sentirse innovador y genio, fácilmente.

Y si esto ha hecho en su partitura con lo que conocemos tan íntimamente, ¿qué habrá hecho este compositor con lo que ignoramos?

Pero se explica. Decimos al principio que el asunto de Union Pacific no puede inspirar. Y sin inspiración, pese a los vanguardistas, no hay Arte.

¿Cómo puede escribirse música bella sin emoción interna? La música es la más íntima expresión de lo inefable. Más que cualesquiera de las otras Bellas Artes, ésta viene de adentro y va lejos y llega pronto; pero ha de ser sincera, accesible y dilecta.

Cuando se hace como ahora, *pour épaté les ouvriers* —antes se decía— *pour épaté le bourgeois*, hay que dejar vacante su puesto en las cuatro artes que rigen al mundo.

Y así sucede en la partitura de “Union Pacific”. El señor Nabokoff, adulando al yanqui con un asunto domésticamente emocional, defraudó al resto de los oyentes de su música.

Es admirable la labor de los “metteurs en scene”, que hicieron de música o ruido tan “estridente” y fatuo un ballet, todo un señor ballet capaz de interesar al auditorio.

La tercera parte del programa: las danza polovtsianas, merecen el aplauso más cálido y espontáneo de esa función. Yo no creo en los aplausos que sonaron al final de “Union Pacific”. No fueron sinceros. En cambio en estas danzas, Yurek Shabelevsky, las dos Tamaras (Toumanova y Grigorieva), y los armónicos conjuntos de muchachas y guerreros polovtsianos se ganaron, bien ganada, la única ovación de aquella noche.³⁰

Los organizadores comenzaron una campaña para que el público asistiera a ver la compañía a precios populares: Sus boletines de prensa llamaron la atención: “El público entero de México tendrá la oportunidad, muy pronto, de concurrir a los grandes espectáculos artísticos que patrocina el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, pues de conformidad con el programa de difusión de cultura que se ha propuesto llevar a la práctica dicho Departamento, las funciones que ahora se están dando en el flamante Teatro Nacional, serán exhibidas en otros

³⁰ ELIZONDO, “Notas teatrales. Segundo programa del ‘Ballet Ruso de Montecarlo’ en Bellas Artes”, *Excélsior*, 7 de octubre de 1934, 1a. sec. p. 3.

lugares donde el pueblo en general pueda presenciarlas sin necesidad de pagar un precio alto”.³¹ Cualquier cambio de programa o la decisión del local escogido era motivo de un nuevo comunicado oficial: “Cada una de estas obras, por sí misma, sería bastante para encender el entusiasmo de los más exigentes, de modo que las tres unidas en un mismo programa, son el mayor y más hermoso atractivo que el Departamento de Bellas Artes puede ofrecer a todas las clases sociales de México, ya que podrán asistir al espectáculo lo mismo los obreros, que los más modestos empleados del Gobierno o particulares. Los precios de entrada, calculados especialmente para la gente trabajadora están muy por abajo de lo que se acostumbra pagar por una corrida de toros, un match de box o en un buen juego de baseball.”³²

Simultáneamente a la función popular de El Toreo, se anunciaron los estrenos en Bellas Artes:

En opinión del cronista ha sido este tercer programa del Ballet Ruso de Montecarlo, el más bello de los tres que hemos visto desarrollarse en el gran escenario de nuestro coliseo máximo.

Desde luego, el que inicia el espectáculo, la comedia de Carlo Goldoni, adaptada al ballet por Leonide Massine y con deliciosa música de ese gran melódico olvidado que se llama Boccherini, es un deleite.

Escuela de baile se titula y es una linda sucesión de estampas finas del siglo XVIII, regalo para los ojos y encanto para los oídos. Todo es armónico y propio de esta bufonada: decorado, trajes, movimiento escénico, el ritmo de los bailes —aún en los más grotescos—, la gracia elegante y el sabor de la época. Quien llevó a escena este ballet, si no es italiano merece serlo por el amor que puso, no sólo a la obra, sino al espíritu de Goldoni, el más grande autor cómico que ha dado Italia. ¡Qué acierto en la caracterización de los personajes! ¡Qué vida en su movimiento! ¡Qué gracejo en sus bailes expresivos! ¡Qué elegancia en los conjuntos! ¡Cuánto arte en el frívolo tema!

Cuando el ballet termina quisiéramos que fuese apenas el acto primero de una obra más larga.

Contrastando con la comedia dieciochesca del veneciano, sigue en el programa un himno símbolo, que no es otra cosa este ballet titulado “Los Presagios”, realizado sobre la Quinta Sinfonía de Tchaikowsky.

³¹ “El Ballet de Montecarlo a precios bajos, para que todo el público asista”, *Excélsior*, 8 de octubre de 1934, 2a. sec. p. 3.

³² “Tres bellas obras de ballet para el deleite de la clase trabajadora de esta capital”, *Excélsior*, 9 de octubre de 1934, 1a. sec. p. 10.

Tentación, Amor y Adversidad; y entre ésta y el Destino, los Presagios. Con tales símbolos, se expresa en danzas la vida primitiva del mundo.

Lo abstracto del asunto tiene la cualidad magnífica de dejar al libre albedrío de cada espectador, forjar su propia fantasía, interpretar a su antojo lo que, en muchos pasajes del ballet, no supieron precisar los escenificadores de la bella partitura del maestro ruso (el menos ruso de los músicos rusos, como le ha calificado la crítica), y entregar a su propia imaginación el fuego del asunto para que haga con él pirotecnia de emociones.

Cierran el bello programa, para hacerlo mejor, las danzas polovtsianas de *El príncipe Igor*, que ya hemos aplaudido a estos artistas y donde destacan Lichine, Griegorieva y Tamara Toumanova.

En los ballets de anoche se revelaron Tatiana Riabouchinska, Vera Zorina y Eugenia Delarova, que en su “alumna atrasada” realizó espléndida labor. Con ellas Landré (profesor Rigodón) y Paul Petroff en el Conde Anselmo, deliciosos personajes de “Escuela de Baile”.

En *Los Presagios*, Irina Baronova y Lichine son los que triunfan.

Un bello programa del ballet ruso que dejó una magnífica impresión al público.³³

Veinticinco mil almas aplaudieron a los bailarines rusos en la Plaza de Toros El Toreo:³⁴

Nuestro coso máximo se vió henchido de una abigarrada multitud, que aplaudió frenética cada uno de los actos de la gran compañía rusa. La Dirección del Palacio de Bellas Artes quedó satisfecha con este enorme éxito de popularización de arte verdadero.

...espectáculo único que solamente se había podido lograr con la presentación de Pavlova y los Coros Ukranianos.³⁵

Pero no todo fue aplausos para la compañía rusa:

Ayer en la madrugada, el señor Leonide Massine Gladrova, primer bailarín del “Ballet Ruso” se presentó en la sexta Delegación del Ministerio Público, acompañado del intérprete señor Constantino Churcolf, para denunciar un cuantioso robo de que fue víctima.

...el jueves poco antes de que diera principio la función de la noche, llegó al escenario del Palacio de Bellas Artes para hacer sus ejercicios acostumbrados.

³³ ELIZONDO, “Notas teatrales. Tercer programa del ‘Ballet Ruso, de Montecarlo’”, *Excelsior*, 12 de octubre de 1934, 1a. sec. p. 3.

³⁴ Veinticinco mil espectadores podrán asistir mañana por la tarde al ballet “Montecarlo”, *Excelsior*, 11 de octubre de 1934, 1a. sec. p. 2.

³⁵ “Mañana última función del Ballet de Montecarlo en ‘El Toreo’”, *El Nacional*, 13 de octubre de 1934.

A fin de quedar con más libertad se quitó sus joyas, cartera y reloj, e hizo un paquetito atado con la cadena de oro del reloj, y lo colocó a un lado del escenario, junto con su saco.

Media hora después las joyas y su cartera habían desaparecido, y por más que las buscó no pudo dar con ellas.

El importe total del robo asciende a poco más de cinco mil pesos, moneda mexicana.

Sospecha al bailarín ruso de los tramoyistas que manejan la maquinaria del foro.³⁶

Massine dejó encargado del asunto a Churcolf.

Elizondo no perdió detalle de la temporada rusa:

Don Pedro Antonio de Alarcón, Martínez Sierra, Falla, Picasso y Leonide Massine son las cinco firmas que garantizan y alcanzan el éxito rotundo de este brillante ballet, que se llama *El Sombrero de Tres Picos*.

La colaboración de Martínez Sierra con el insigne autor de *El Escándalo*, de *El Capitán Veneno* y de *El Niño de la Bola* para darle vida coreográfica a su picaresca novela, queremos suponer que ha consistido en entresacar las escenas de más vida de *El Sombrero de Tres Picos*, para que el maestro Falla las subrayara con el brío de su música personal y bella que, inspirada en el folklore español, jamás se apega servil al documento lírico popular y obtiene un lozano renuevo merced al ritmo, a la cadencia y ornamentación de la línea melódica que sabe imprimirle su técnica moderna.

Picasso, el notable pintor cuya escuela hizo escuela, pintó especialmente para el Ballet Ruso de Diaghilev —cuyo cuadro es el origen del que ahora aplaudimos en el Palacio de Bellas Artes—, las decoraciones que vemos un tanto marchitas por el rigor del tiempo. El “cubismo” impera en ellas, pero con tal ponderación, que a pesar del caprichoso desdibujamiento, no padece la estética, y el ambiente español resalta claro: en cuatro trazos el lugar de la escena se precisa: ahí está la casa de la molinera, ahí está el puente y a su vera el río; y en el fondo se diluye y pierde la silueta del villorio.

Hasta aquí la castiza colaboración. Pero viene la más meritoria en el género de la obra: la interpretación coreográfica de la estilizada novela de Alarcón.

Esta se debe a Leonide Massine. Y logra el más íntimo acercamiento a la verdad de las danzas españolas. Quien las espere auténticas, por costumbre de verlas vulgarizadas en zarzuelas y romerías, tal vez no pueda apreciar el arte que hay en este ballet. Y sin embargo, la ovación larga, unánime, apoteósica que premió el bailable de Massine, en tiempo de “alegrías”

³⁶ “Robo a un bailarín de la compañía rusa”, *Excélsior*, 13 de octubre de 1934, 1a. sec. p. 9.

ejecutado con brío, fuego y sangre castiza de los alba cines, aprobó con loco entusiasmo la realización.

Y el milagro es, que este entusiasmo del público se mantiene hasta el final y estalla la ovación al caer la cortina.

Las cinco afamadas firmas que calzan el ballet estrenado anoche, nos han dado una hora de arte, de muchos quilates y, por tanto, de espiritual deleite.

La Juguetería Fantástica, como su nombre lo sugiere, es un cuento infantil lleno de gracia: los juguetes con alma viven, en la soledad de la tienda, su vida frágil, traviesa y alegre. Todos los artistas del largo reparto escuchan el aplauso que se ganan personalmente en cada trozo de la partitura de Rossini que les tocó interpretar. Pero quedará para siempre en la memoria de los espectadores esa deliciosa pareja de Vera Zorina —esbelta, bella, ágil, elegante, imperturbablemente rítmica— y Leonide Massine, animando los “Bailarines de Can-Can”, el número mejor de este ballet.

Iniciado este programa de esta función con “Escuela de Baile”, el más plástico de los ballets que hemos visto hasta ahora, resultó a nuestro entender y gustar, el más completo y bello de los programas del Ballet Ruso de Montecarlo.³⁷

Una función especial dedicada a los escolares de primaria y secundaria se efectuó: “Fue una mañana de inmensa alegría, para los pequeñuelos que presenciaron números de arte exquisito que para ellos tuvieron los artistas visitantes”.³⁸

La compañía rusa ya había dejado el país y seguían publicándose ecos de sus triunfos:

Nosotros hemos dicho de ese baile que es el poema que danza. Un poema hecho de ritmo, de color, de línea ondulante, de bárbara alegría, de ardiente lujuria, de ingenua sumisión. En la obra operística, los coros emprenden con la melodía lánguida y voluptuosa. Las voces femeninas —voces eslavas— tienen leves arrullos de tórtola. Es un tema oriental que va tejiendo guirnaldas rojas bajo los pies aligeros de las bailarinas, veladas con chales policromos. El cuerpo humano en movimiento, sometido al imperio de la música o como dejándose llevar por ella, adquiere otra vez —ahora en el Palacio de Bellas Artes—, un nuevo valor ante nuestros ojos deslumbrados. Esos son los cuerpos de las mujeres en procesión cálida y urgida, en giro mágico, como llamas trémulas que quisieran consumirse en el amor. Pero llegan los hombres —guerreros aguerridos— y desalojan con rudeza a sus compañeras rítmicas, para danzar ellos locamente en un vértigo de violen-

³⁷ ELIZONDO, “Notas teatrales”. Dos nuevas obras en los programas del ‘Ballet Ruso’ *El sombrero de tres picos* y *Juguetería Fantástica*, *Excélsior*, 13 de octubre de 1934, 2a. sec. p. 2.

³⁸ *El Universal Gráfico*, 16 de octubre de 1934, p. 1.

cia. Disparan sus arcos, combinan, relampagueando, los colores vivos de su indumentaria. Forman figuras, ni siquiera estrictamente geométricas, pero siempre armoniosas. Son los arrogantes conquistadores, los soldados sin miedo que tienen la filiación de Gengis-Kan y Tamerlán. Otras mujeres surgen, como flores monstruosas, entre la loca barunda y danzan también con un temblor de deseo en las manos implorantes. Cuando los parches acentúan el compás del baile ronco y profundo, hay algo como un jadeo de fiebre, como un delirio incontenible, como un grito ahogado entre el brillo de los oros y las argenterías de los paramentos. Detonan los colores fuertes, suenan las cuentas de los collares como en el baile que anuncia el deliquio nupcial, sopla el viento ardiente del desierto prometedor de un descanso suave, mientras que la música se desmaya también en un acceso de pasión desfallecida. Os estamos dando una idea vaga del ballet tártaro de Borodine, en *El Príncipe Igor*. A nosotros nos ha conmovido siempre, y la primera vez nos fascinó, nos aniquiló durante algunos minutos. Es un espectáculo sensual para los parámetros líricos. Es un arte singular, pleno de un profundo sentimiento humano, mejor diríamos de simpatía humana. Es la revelación de una zona de belleza que los griegos comprendieron mejor a su edad, y que nuestros abuelos habían reducido a una estricta forma académica, ya francesa, ya italiana... ¿Qué matices, qué ‘nuances’ queréis hallar en el arrebató febril, en la persecución amorosa, en la ira o en la carcajada? Son colores primarios. Cuando el espectáculo termina deja en los oídos un tintineo de collares y de ajorcas, la caricia inefable del tema principal, y en los ojos un deslumbramiento.³⁹

Roberto “El Diablo” puso punto final a tan glorioso acontecimiento:

Terminaron ya, por desdicha, las veladas de ensueño que veníamos disfrutando con el Ballet Ruso en el Palacio de las Bellas Artes. Ahora sólo nos queda el deslumbrante recuerdo de su metórica y fascinante actuación, que sirvió para evidenciar lo que en reiteradas ocasiones hemos proclamado en estas páginas, acerca de que la languidez de nuestro panorama teatral se debe única y exclusivamente a la ausencia de bellos espectáculos, puesto que apenas surge uno de ellos todas las clases sociales se prestan a gozarlos con la férvida emoción de siempre.⁴⁰

³⁹ VELASCO, Jose Luis, “El arte fascinador del ballet”, *Excélsior*, 18 de octubre de 1934, 1a. sec. pp. 5 y 8.

⁴⁰ Roberto “El Diablo”, “Ilusión y ensueño”, *Revista de Revistas*, Año XXIV, núm. 1275, 21 de octubre de 1934.

MICHIO ITO Y EL BALLET RUSO DE MONTECARLO EN MÉXICO...
PATRICIA AULESTIA

Fecha y Hora	Programa	Costo de la entrada
2 de octubre 21 horas	<i>Las sílfides, Petrouchka, El bello Danubio</i>	\$10.00 y \$4.00
3 de octubre 21 horas	<i>Las sílfides, Petrouchka, El bello Danubio</i>	\$8.00 y \$2.00
4 de octubre 16 horas	<i>Las sílfides, Petrouchka, El bello Danubio</i>	\$5.00, 4.00, 1.50
4 de octubre 21 horas	<i>Las sílfides, Petrouchka, El bello Danubio</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
5 y 6 de octubre 21 horas	<i>Cuentos rusos, Union Pacific, Príncipe Igor</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
7 de octubre 16 horas	<i>Las sílfides, Union Pacific, Príncipe Igor</i>	\$5.00, \$4.00, \$1.50
7 y 9 de octubre 21 horas	<i>Cuentos rusos, Union Pacific, Príncipe Igor</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
10 de octubre 19 horas	<i>Escuela de Baile, Presa- gios, Príncipe Igor</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
11 de octubre 16 horas	<i>Escuela de Baile, Presa- gios, Príncipe Igor</i>	\$5.00, \$4.00, \$ 1.50
11 y 13 de octubre 21 horas	<i>Escuela de Baile, El sombrero de tres picos, Ju- guetería fantástica</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
12 de octubre Toreo 16:30 horas	<i>Petrouchka El bello Danu- bio, Príncipe Igor.</i>	\$2.00 \$1.00 Sombra; \$0.50 Sol; Azotea \$0.25.
14 de octubre Toreo 16:30 horas	<i>El sombrero de tres picos Las sílfides Príncipe Igor</i>	\$2.00 \$1.00 Sombra; \$0.50 Sol; Azotea \$0.25
14 de octubre 21 horas	<i>La Playa, Presagios Jue- tería fantástica 21 horas</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
15 de octubre Escolar		
15 de octubre 21:30 horas	<i>La Playa, Petrouchka, El bello Danubio</i>	\$8.00, \$6.00, \$3.00
16 de octubre	<i>Escuela de Baile, Presagios, El sombrero de tres picos</i>	

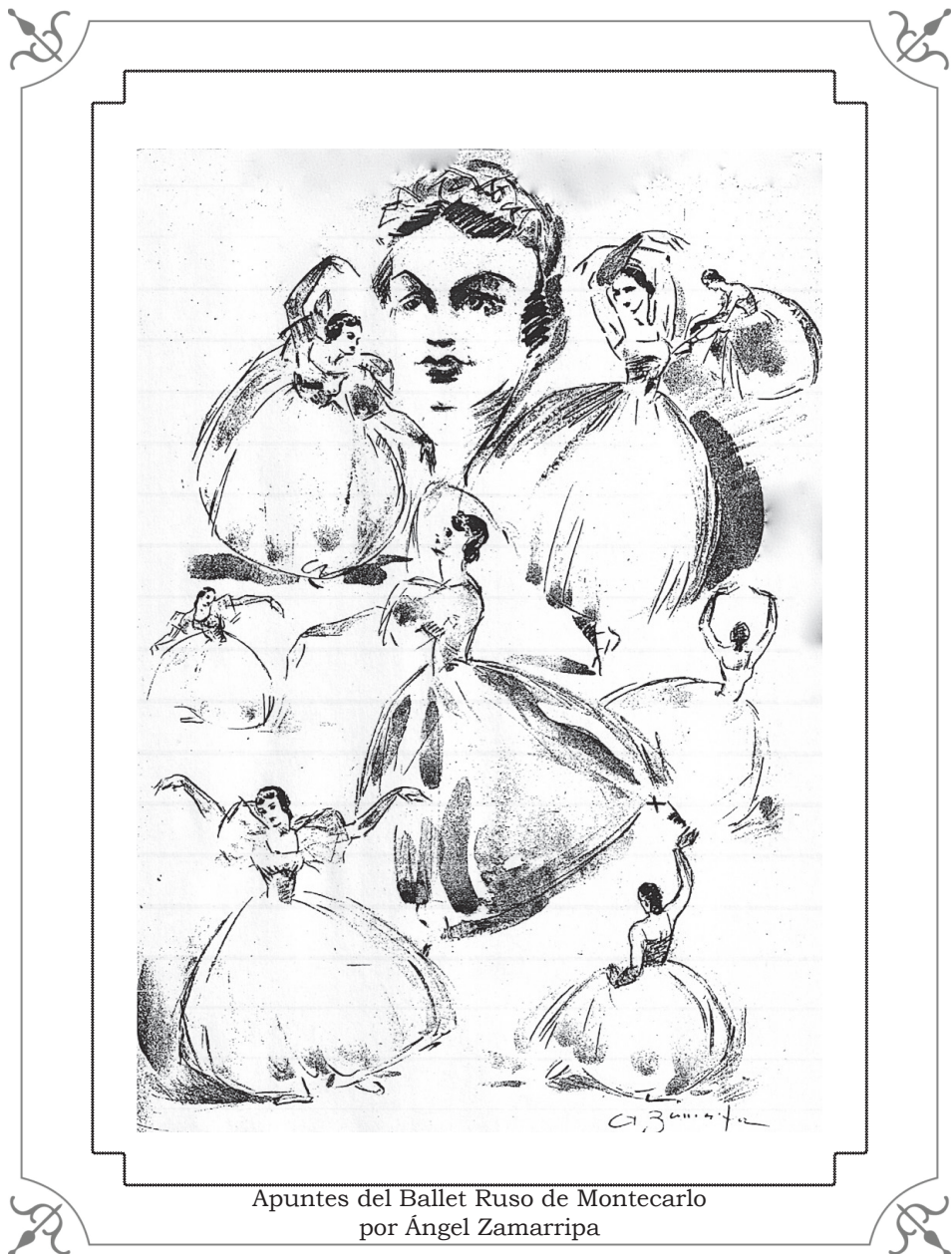
Información sobre las fechas, los programas y los precios de toda la tempo-
rada

La prensa estadounidense dio un resumen de la gira: La temporada fue del 2 al 16 de octubre de 1934. En el Palacio de Bellas Artes, los precios de las localidades de \$3.00 a \$10.00. La compañía realizó dos funciones populares en la Plaza de Toros El Toreo. Los precios de las localidades de \$ 0.25 a \$2.00. En total ofrecieron 19 funciones y tuvieron aproximadamente 20.000 espectadores.⁴¹

Después de su actuación en México, el Ballet Ruso de Montecarlo fue el modelo a seguir por las autoridades culturales y los funcionarios encargados del desarrollo de la danza en nuestro país. Tuvieron que pasar muchos años antes de poder consolidar un grupo dancístico que igualara su nivel artístico.



⁴¹ "Ballet Ruso regresa de México", *Washington D.C. Herald*, 26 de octubre de 1934.



Apuntes del Ballet Ruso de Montecarlo
por Ángel Zamarripa

LA FUGAZ EXISTENCIA DE LAS INTERPRETACIONES AZTECAS Y MAYAS

UNA DANZARINA y tres bailarines que ocultan sus nombres bajo seudónimos adecuados a su propósito —Detru, Dzul, Yoali y Kin— decidieron animar, por medio de la danza, las figuras que guardan su secreto en los códices, frisos, bajorelieves y esculturas que nos legaron pretéritas civilizaciones.

Convencidos de que el arte indígena “cuenta con diferencias substanciales que le dan un carácter especial y de gran armonía, siendo innegable su belleza y superioridad sobre otras artes primitivas”, después de estudiar diversas culturas de la América aborigen, con los testimonios que conservan los museos de México y Yucatán, escucharon las opiniones autorizadas de arqueólogos que gozan de fama en todo el mundo.

La danzarina Detru concibió la coreografía, que realizó en movimientos humanos, el ritmo singular de algunas de esas divinidades mitológicas de las oscuras religiones precolombinas y da vida a sus actitudes, inmovilizadas por la talla primitiva, y a los personajes de las leyendas autóctonas.

Josef, cuyo nombre es familiar para el público de México el cual ha aplaudido sus interpretaciones personales, se encargó de lograr, por medio de acertados arreglos musicales, que las melodías que acompañan la danza tengan sabor arcaico y se ajusten a una estricta pentafonía.

El excelente resultado de este esfuerzo colectivo bien encaminado, pudieron apreciarlo quienes asistieron al teatro del Palacio de Bellas Artes al concierto de *Interpretaciones aztecas y mayas*.

En el vestuario, los colores, bien armonizados, se combinaron con magnífico gusto, para producir una impresión suntuosa no alcanzada antes, que puso en relieve aún detalles minúsculos del atavío. Las máscaras a la vez sólidas y ligeras, y los tocados —oro y pedrería—, agradaron y ennoblecieron las figuras de los bailarines, que se destacaban sobre la cortina, como recortados por un fondo de laca negra.

Caballeros tigres y caballeros águilas; deidades protectoras de aztecas y mayas; legendarias hechiceras; reyes, aves, labradores y mensajeros desfilaron en las danzas, evocados con sobria justeza por los intérpretes: Detru, Dzul, Yoali y Kin.¹

Esta fue una de las opiniones que los artistas de las *Interpretaciones Aztecas y Mayas* lograron al debutar con su originalísimo espectáculo en el Palacio de Bellas Artes. El estreno se efectuó el 22 de junio de 1935.² Los protagonistas Detru: Gertrude Knowlton, Dzul: Josef, Yoali: Sergio Franco y Kin: Enrique Uranga. Durante muchos meses investigaron y discutieron con especialistas sobre la materia cada detalle de la producción:

En el último piso de una señorial mansión del Paseo de la Reforma y en una pequeña pieza, levantada sobre el plano de la azotea amplísima de este edificio, cuatro artistas jóvenes, entusiastas y sinceros amantes de su arte, han formado una compañía coreográfica y han instalado en ese lugar, su estudio y taller de vestuario y decoración. Son estos cuatro predilectos de la diosa Terpsícore “Josef, Detru, Yol e Ixmal”, jóvenes danzarines unidos por el mismo ardimiento de una vocación, hermanados por la disciplina de su arte y resueltos a la conquista del éxito y del renombre con el esfuerzo conjunto y la ilusión unánime.

Cuando penetramos en el taller, tras cruzar la extensa azotea, plena de sol y tibio aire mañanero, hallamos a los cuatro artistas de la danza, cada uno afanosamente dedicado a tarea distinta. Josef, estudia al piano; la bella y escultural Detru, ensaya pasos y posturas para acoplarlos al ritmo; Yoali y Kin, con hábiles manos de artífices, decoran caretas y arman piezas y detalles del policromo vestuario de las danzas que preparan. Son estos trajes de dioses, guerreros, jefes y sacerdotes, aztecas, mayas y zapotecas.

Nuestra charla con estos simpáticos y jóvenes artistas, adquiere, desde el primer momento, un tono cordial y divertido. Josef, el admirable danzarín, es como persona, correctísimo, simpático y sencillo hasta lo infantil.

¹ F.M. “Teatros, Palacio de Bellas Artes, Interpretaciones Aztecas y Mayas”, *El Universal*, 24 de junio de 1935

² Palacio de Bellas Artes. Interpretaciones aztecas y mayas, *El Nacional*, 22 de junio de 1935, Anuncio.

Habla únicamente el inglés, pero a ratos le domina ese conocido “tic” nervioso que hace repetir las primeras sílabas de las palabras. Entiende bien el español, pero sólo conoce uno que otro vocablo y lo champurrea en su idioma.

Detru, la bella y escultural primera bailarina y estrella de esta pequeña compañía coreográfica, domina nuestra lengua y la “musicaliza” con una graciosa entonación de niña mimosa, que encanta oírla.

Nuestro “multidiálogo”, con estos artistas, es animado y jovial. Josef, vehemente y nervioso, diserta en inglés. Detru, hace alardes bilingües; Yol e Ixmal, en mexicano ciudadano, comentan, y por nuestra parte, sin dejarnos ganar, preguntamos, opinamos y anotamos datos en las cuartillas. Desde fuera nuestro vocerío debe oírse como un palenque de gallos.

Josef y Detru, los dos estimables artistas de la danza, son norteamericanos y conocidos ya de nuestro público ciudadano.

Detru y Josef nos explican los principales números del programa con que harán su debut. Una de las estilizaciones de mayor calidad artística y que figurará en los recitales de sus danzas, es la interpretación coreográfica del dios hindú “Siva-Agni”, como número exótico. Después seguirán las impresiones aztecas, mayas y zapotecas, que constituyen los “skechs” y estilizaciones inspirados en temas aborígenes mexicanos.

Una fantasía coreográfica titulada “Chichén-Itzá” a cargo de Detru, Yol e Ixmal. Otro ballet, importante también, es el asunto maya, la leyenda de “Xtabay”, de gran espectáculo y visualidad.

Un admirable número de solista interpretada por Detru, que es una danza estilizada, representando al dios azteca del pulque “Tepoxtécatl”. El número saliente es a cargo de Josef: “Tlálloc”, deidad de la lluvia (Oaxaca).

También figurarán en programa diversas leyendas de temas aztecas, mayas y zapotecas: El Caballero Águila, Quetzalcoátl, Kinich Kakmó, dios del sol maya y otros muchos temas, estilizaciones y fantasías de ritmo y plástica aborígenes.³

Antes de terminar el año, 1934, se ofreció una exhibición privada a un selecto auditorio de escritores y artistas que llegaron hasta su estudio.

De miles de años datan las leyendas mejor conocidas, de las dos grandes razas de indios más civilizados de la América: los aztecas y los mayas, que despertaron admirativo asombro entre los conquistadores españoles.

Pueblos que alcanzaron una cultura ampliamente juzgada y ponderada, los aztecas y los mayas tuvieron una coreografía singular, con ritmos origi-

³ MOTA, Fernando, “Josef, Detru, Yol e Ismal, cuatro artistas de la danza”, en *Jueves de Excélsior*, 29 de noviembre de 1934.

nales y expresivos, que en sus danzas religiosas y guerreras alcanzaron una altura artística digna de ser recogida y conservada.

...Debido al gran interés demostrado por nuestras autoridades por estas actividades ennoblecedoras del nombre y la tradición de nuestros ancestros, los danzarines han encontrado toda clase de facilidades a través del Museo Nacional e instituciones oficiales, a fin de poder adquirir el precioso material coleccionado en muchos años por verdaderos peritos en la materia y tener una base auténtica, sobre la cual basar todas y cada una de sus interpretaciones legendarias.

Es esta la primera vez que alguien hace tan gallardo y noble esfuerzo por revivir lo más fielmente posible, algunas de las costumbres y ritmos de los aztecas y mayas.

De California vinieron dos jóvenes entusiastas, cargados de laureles artísticos, quienes viendo la posibilidad de presentar al mundo entero lo que ellos consideran una interpretación exacta, lo harán en forma musicalmente danzable. Detru y Josef —el notable artista que conociéramos en la temporada de Michio Ito—, asistidos por hábiles mexicanos especializados en el estudio de nuestra historia, no han reparado en sacrificios ni tiempo ni dinero para seleccionar el material necesario, que sin duda alguna será apreciado por todos aquellos que tengan el privilegio de ver su trabajo, pues es un hecho que resalta a la vista que todas aquellas personas de cultura más o menos elevada, hasta el presente no ha tenido la ocasión de admirar nada que pueda considerarse auténticamente presentable de nuestras leyendas. Debido al grande y concienzudo estudio de estos danzarines, y tomando en consideración los fundamentos de su trabajo, el material que han adquirido en su larga documentación, así como su temperamento artístico y su amor al pasado prehispánico de México, estamos seguros que el público tendrá para ellos el estímulo necesario y no negará su aplauso a estos reconstructores de tiempos, en que florecieron las grandes civilizaciones de la América aborígen.

Por su deseo de que nadie se quede sin comprender su trabajo, han seleccionado unos cuantos de los muchos caracteres sobresalientes en las mitologías azteca y maya, y ellos son Tláloc, Quetzalcóatl, Centéotl, Xochiquetzal, Tepoxtécatl, Caballero Águila, Kinich Kakmó, K'at y Xtabay.

A fin de que las máscaras y demás material empleado en los trajes, como colorido, joyas, capas y sandalias, fuesen lo más apegadamente posible a los documentos precortesianos existentes en el Museo Nacional, se tomaron fotografías y se esbozaron láminas de acuerdo con las originales.

Por lo que se refiere a la música, hay que hacer notar que después de muchos estudios de los preciosos datos que sobre música primitiva tenemos, fueron escritas las instrumentaciones de percusión que sirven de motivo melódico para las danzas. Y para dar vida a los caracteres selecciona-

dos, la coreografía se copió de esculturas, friscos y documentos existentes en colecciones oficiales y particulares.

Un interés justificado han despertado entre nuestros arqueólogos y artistas los esfuerzos meritorios de Detru y Josef, brindándoles su valiosa cooperación y aportando conocimientos y detalles poco difundidos, para lograr una más fiel evocación constructiva.

Y es así como estos danzarines crearon un espectáculo diferente a todo lo conocido, y de gran belleza y suntuosidad, como pudieron apreciar quienes asistieron al ensayo general en que se revivieron danzas milenarias.

La labor de Detru, Josef y sus colaboradores mexicanos es merecedora de todo elogio y estímulo, y con seguridad que el éxito premiará sus trabajos, tanto en México como el extranjero, para donde saldrán en gira artística una vez que hayan presentado en nuestro país el cuadro evocador de sus bailes, a través de los cuales se rinde un sincero y noble homenaje a las razas de los aztecas y mayas.⁴

No hemos encontrado aún los testimonios de su estreno teatral a principios de 1934. En Los Ángeles, Estados Unidos se anunció su debut después de tener una corta temporada en México durante el mes de marzo.⁵ El gerente de la agrupación declaró que la intención de los artistas era “el de dar a conocer al mundo entero, el México prehispánico, tan hermoso y tan lleno de color, en forma artística y auténtica”.⁶

A mediados de 1935, los hermanos Martínez Solares, Gilberto y Raúl, filmaron un corto dirigido por Rolando Aguilar con las danzas precortesianas de Detru y sus compañeros danzarines.⁷

Volvamos a la función inaugural del 22 de junio de 1935.⁸ Por supuesto en ese estreno no se presentó *Siva-Agni*. *Chichén-Itzá* lo bailaron Dzul, Detru, y Yoali. *Tláloc* lo interpretó Yoali. Completaron el programa *Totonaca*, *Centéotl* y *Cenzontli*. No sabemos si Yol tomó el seudónimo de Yoali e Ixmal el de Kin. La función tuvo fines

⁴ “Danzas religiosas y guerreras de los aztecas y los mayas”, *Revista de Revistas*, Año XXIV, núm. 1285, 30 de diciembre de 1934.

⁵ HOWARD, Lee, “Antiguas civilizaciones viven otra vez”, *Saturday Night Los Angeles*, 16 de marzo de 1935.

⁶ L.O. “Principal objeto de los concertistas”, 28 de abril de, 1935, recorte.

⁷ CANTÚ ROBERT, Roberto, “Cuentos animados del cine”, *Jueves de Excelsior*, núm. 676, 13 de junio de 1935.

⁸ *Revista de Revistas*, Año XXV, núm. 1312, 7 de julio de 1935, portada.

benéficos: los desayunos escolares de la Secretaría de Educación Pública.⁹

Bellísimas fotografías fueron publicadas sobre el acontecimiento.¹⁰ Crónicas en las cuales confirmaban la “interesantísima exhibición de danzas mayas y aztecas, poniendo de relieve sus innumerables bellezas...” y expresando que “el espectáculo fue calurosamente celebrado”.¹¹ Así también poéticos textos, como el siguiente:

Llenas de la gravedad pretérita las danzas aborígenes tienen su exaltación en estos días. Evocaciones históricas, simbolizadas en bailes ancestros, como ensueños de arte en que los danzantes ponían la interpretación del alma indígena en el canto ritual, en la armonía de la danza genésica, en la poesía primitiva del movimiento, ruda concepción del amor.

Sonora con sus bailes encendidos en la salvaje belleza de la ruda y arisca montaña, o en la crueldad del combate o en la ceremonia del sacerdote o en el zar de la caza; el Mayab augusto con la sonoridad de sus tinkules o con la visión gerrera de sus “Xtoles”; la melancolía en los mexicas o de los zapotecas; y toda la mezcla de cosas sensuales y guerreras; de bellezas de plumas, de máscaras grotescas; de ficciones de combates o de caza o de amor; todo eso profundamente evocativo desfila por el escenario nacional como una manifestación de arte.

...En las danza precortesianas encontramos al Caballero Águila y al Caballero Tigre, lanzándose en hosca hostilidad contra el adversario. Y oímos en los instrumentos musicales todas las transformaciones de la armonía: cantos místicos para los dioses; himnos heroicos; poemas de amor. Y por la visión evocadora pasa, como un deslumbramiento, las plumas multicolores y los guerreros aparecen lanzando flechas. Lanzando flechas contra los hombres y lanzando flechas hacia el Sol.¹²

En el Teatro Hidalgo, la pequeña compañía actuó después de la función de Bellas Artes, el 29 junio de 1935, patrocinados por el Comité de Acción Social y Cultural del Partido Nacional Revolucionario.¹³

El 17 de julio los talentosos intérpretes, brindaron una función privada para artistas y la prensa en la cual probaron los diseños

⁹ 22 de junio de 1935. Recorte.

¹⁰ *Todo*, 2 de julio de 1935.

¹¹ “Vida Teatral. Otros espectáculos”, *El Nacional*, 28 de junio de 1935.

¹² “Danzas indígenas”, *El Nacional*, 24 de junio de 1935.

¹³ Teatro Hidalgo. Interpretaciones aztecas y mayas, *El Nacional*, 27 de junio de 1935, 1a. sec., p. 6.

escenográficos, esta información se encuentra en un cuadro elaborado por Víctor Carmona, en julio de 1935.

Diez días después, el 27 de julio,¹⁴ volvieron al Teatro Hidalgo.¹⁵ Por el programa de mano supimos que el Dr. Manuel Gamio, ex director de Antropología; Ignacio Marquina, director de monumentos pre-hispánicos; Vladimiro Rosado Ojeda, encargado del Departamento de las joyas de Monte Albán; Fausto Pinelo, autor de *Payambé*; Luis Rosado Vega, director del Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán y Estanislao Mejía, director del Conservatorio Nacional de Música en México, aplaudieron, elogiaron y aprobaron la producción.

En febrero de 1936 se presentaron como *Danzas Prehispánicas*, *Danza Moderna Mexicana*, en la inauguración del Teocali Super Club.¹⁶

No es hasta julio de ese año que Interpretaciones Aztecas y Mayas, cumplieron con su anhelo de mostrar su trabajo en Los Ángeles, California, actuación que fue confirmada en la revista especializada *The American Dancer*, señalando que se efectuó en julio ante un público entusiasta.¹⁷ Una función se realizó en el Dance Theatre y también se les programó en el Redlands Bowl y el Norman Gould Auditorium de Los Ángeles.

A raíz de estas presentaciones *The American Dancer* publicó un artículo en el cual dieron a conocer, “el extraño cuento de una muchacha estadounidense que forzó al México antiguo a que le revelara la olvidada danza de la grandiosa civilización azteca”. El artículo comenzaba diciendo: “Seguramente no hay danza occidental más interesante desde los días de Isadora Duncan y Ruth St. Denis que el trabajo de Gertrude Knowlton, conocida profesionalmente como Detru”. Después de dar los datos biográficos y las primeras actividades profesionales de la bailarina, la reportera

¹⁴ Teatro Hidalgo. Interpretaciones aztecas y mayas, 27 de julio de 1935. Programa de mano.

¹⁵ “Kaleidoskopio de la semana”, *Revista de Revistas*, Año XXV, núm. 1315, 28 de julio de 1935.

¹⁶ Cuadro de enero-febrero de 1936. Documento mecanografiado elaborado por Víctor Cardona, p. [2].

¹⁷ KAYE, Joseph Arnold, “Dance Events Reviewed”, *The American Dancer*, julio de 1936, p. 14.

contó cómo la artista llegó a la firme convicción que lo más importante que ella podría ofrecer a la danza, era mostrar al mundo el arte de los primeros americanos: los mayas y los aztecas. Este pensamiento presente en Trudy todo el tiempo, fue un ideal por el cual luchar. En 1933 volvió a México a dar un concierto presentado por Miss Lettie Carroll, e inmediatamente comenzó a trabajar, concentrándose en sus investigaciones, juntándose y discutiendo sobre la materia con directivos gubernamentales y del museo. Interesó a arqueólogos con su idea y ganó el apoyo de todos los que podrían ayudarla.

Asistió a la Universidad de México, estudió la literatura y los ritos aztecas. Investigó la música ancestral de esas razas que fue difícil de encontrar y que es muy incompleta. En el Conservatorio de Música abordó la música azteca y maya. Tomó los fragmentos que encontró y los adaptó alargándolos en sus temas para usarlos como acompañamiento. La historia de los mayas y aztecas rica en leyendas y folklore se adaptó muy bien a las interpretaciones dancísticas.

Trabajaba una idea y la mostraba a los arqueólogos y los responsables de los museos, para que la corrigieran y le hicieran sugerencias sobre cómo usar los colores, los estilos y los diseños.

Una pequeña capa necesitó dos mil plumas y una capa larga se hizo en más de un mes.

Al principio los mexicanos no creyeron posible que las antiguas danzas se recrearan y dudaron de la reconstrucción de sus danzas nativas. Pero Detru perseveró y dio conciertos privados hasta que la reconocieron como un artista que ofrecía algo realmente grandioso. Entonces la apoyaron. El artículo concluyó que las interpretaciones no sólo eran interesantes, desde un punto de vista educativo y significativo en la historia del continente americano; era también una excelente representación teatral y un entretenimiento de primer orden.¹⁸

Llama la atención que no hayan quedado más testimonios sobre este montaje singular. Surgen varias interrogaciones. ¿Por qué Trudy, nunca hizo referencia de las danzas de Yol Itzma?, la dan-

¹⁸ BOCK PIERRE, Dorahi, "Detrás de la máscara dorada", *The American Dancer*, agosto de 1936, p. 9.

zarina que había sido su compañera en clases de Armen Ohaniam. ¿Por qué no reconoció los aportes de Josef, Franco y Uranga? Por qué las actuaciones se interrumpieron? ¿Por qué los directivos de la danza de la época nunca recordaron tan afortunado proceso creativo? Tal vez porque Getrude Knowlton falleció trágicamente junto con su esposo, en un accidente automovilístico cuando ambos regresaban de Puebla.

En julio de 1937 Sergio Franco continuó recorriendo los Estados Unidos y Canadá exhibiendo danzas antiguas de México. Lo acompañó el bailarín Jack Goodman.¹⁹

En octubre, Josef en The Dancing Masters of America DMA Convention, en el Hotel Mayflower de Washington, ante profesores de todo el país, críticos, diplomáticos y congresistas interpretó *Totonaca* y *Centéotl*. Al igual que Trudy, en un artículo de *The American Dancer* no nombró el trabajo de equipo realizado en las *Interpretaciones Aztecas y Mayas*. Habló sobre sus investigaciones enfocadas a antiguas culturas, trabajo que continuaba haciendo.²⁰

En marzo de 1938 Sergio Franco ofreció un recital en el Palacio de Bellas Artes acompañado por Josefina Luna. Dos meses después realizó la primera temporada con Magda Montoya patrocinada por el Departamento de Bellas Artes. En el repertorio predominaban los números con arreglos musicales de Josef y dos danzas relacionadas con las *Interpretaciones Aztecas y Mayas*: *Xochiquetzal* y *Tláloc*. En 1939 Franco y Montoya encabezaron “el primer ballet mexicano dirigido por mexicanos”, anunciado así para su temporada en Bellas Artes. *Tláloc* continuaba en la programación presentada.

¹⁹ “Danzas aztecas en EEUU”, *Jueves de Excélsior*, núm. 8 de julio de 1937.

²⁰ WARE, Walter, “Josef el hombre detrás de la máscara”, *The American Dancer*, octubre de 1937, pp. 11 y 42.

Interpretaciones Aztecas y Mayas



INICIO DE LA DANZA MODERNA EN EL PAÍS: DORA DUBY, WALDEEN Y SOKOLOW

Dora Duby , creadora de danzas modernas

DORA DUBY se inspiró al ver bailar a Anna Pavlova en Seattle. Su madre le apoyó y la llevó a los once años a estudiar con Luigi Albertieri en Nueva York. Por tres años asistió a cursos intensivos. Dora afirmaba que ingresó al Ballet de Pavlova, que participó en el Madison Square Garden,¹ compañía con la cual recorrió la India entera y una gran parte de Europa, esto no lo hemos podido comprobar, ya que cuando Pavlova fue de gira a la India en 1923, Duby estaba trabajando en Londres. En una bella foto de 1917 aparece posando sobre las “puntas”. Su debut lo hizo en el *vaudeville*, comenzando una meteórica y sensacional carrera.

Después de sufrir una gran desilusión en una gira por California con una compañía de ópera francesa, donde ingresó a los quince años, fue contratada por Shuberts y por cuatro años trabajó en Broadway. En 1921, en dos temporadas en el Century Theatre donde laboró con Eddie Cantor y participó en *The Midnight Rounders*. Destacó en *Bombo* en el Al Jolson's Theatre. En 1923 en el Winter Garden.²

Un año bailó en Inglaterra. El 14 de marzo de 1924 se estrenó la revista *The Whirl of the World*, en el Palladium realizó notables danzas acrobáticas. Con las Dolly Girls actuó en el cabaret del

¹ “Dora Duby”, *Mexican Life*, 20 de mayo de 1935.

² “Dora Duby”, *Dance Review*, 1924. Portada.

Piccadilly Hotel³ y con un bailarín acompañante en el Holboprn Empire...⁴

Después en París se presentó en The 400 y el Guaranty Club.⁵ Fue a Bélgica, donde compartió el escenario con Harry-Pilcer.⁶ Otra vez en la Ciudad Luz triunfó en el Perroquet.⁷ En Nueva York tuvo una corta temporada en el Club Richman. En 1925 reapareció en el Perroquet⁸ y se casó con Alexander Hamilton. Se presentó en el Café de París de Montecarlo.⁹ Regresó al Casino de París donde fue una de las estrellas de *París en flor* con Maurice Chevalier en el invierno de ese año. En los carteles se señalaba: Todo París aclama a Dora Duby, la más grande bailarina estrella americana! Duby escribió en revistas sobre Gowns en las danzas acrobáticas,¹⁰ modeló creaciones de reconocidos modistos y la crítica reconoció que “su souplesses et les dislocations, rappellent la maniere des Hoffmann “después de Girls”, por segunda ocasión obtiene un justo éxito personal.

Miss Dora Duby bailarina americana obtiene actualmente en el Casino de París, un legítimo éxito en varios números de baile, en los que hace admirar al público parisién su sorprendente agilidad y un raro sentido del ritmo. Salta flexible sobre sus piernas largas y torneadas, se hecha hacia atrás, se extiende sobre el suelo y luego en un esfuerzo progresivo se levanta paulatinamente, mientras tocan los blues negros.¹¹

Dora, la “reina del Charleston”, una vez terminada su temporada en el Casino de París, en julio de 1926 continuó sus triunfos en el Excélsior, Lido (Italia), Deauville y Biarritz.

En Viena fue estrella en una opereta de Mariska, *Viena sonríe otra vez* en el Stadt Theatre y fue cuando según ella, encontró “el sentido real de libertad dancística” como ella deseaba. Introdujo el *Bostonian Walz*, el *Black Bottom* y el *Heebie Jeebies*. Estaba en el

³ “Miss Dora Duby”, *The Bystander*, 18 de junio de 1924.

⁴ Dora Duby scrapbooks, vol 1, Londres, 8 de febrero de 1924.

⁵ Dora Duby scrapbooks, vol 1, París, julio-noviembre de 1924.

⁶ Harry-Pilcer y Dora Duby, Ostende, Bélgica, 9 y 10 de agosto de 1924. Cartel.

⁷ Perroquet. Dora Duby, París, 7 de septiembre de 1924. Volante.

⁸ Dora Duby scrapbooks, vol 1, París, febrero de 1925.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Dora Duby, “Gowns en las danzas acrobáticas”.

¹¹ “Miss Dora Duby”, *L'Officiel de la Culture, París*.

pináculo de su fama.¹² En las cien representaciones en enero de 1927, se comentó “esta versátil pequeña dama no sólo danza y ejecuta rítmicas y acrobáticas evoluciones, canta en inglés y en alemán”.¹³ Además, Duby entrenaba y montaba coreografías a sus 32 Girls, diseñaba también, escenografías y vestuario.

Después de once meses de éxito en Viena y la provincia, regresó a Estados Unidos.¹⁴ Al mes partió a la India.

Allá bailó en los palacios del Maharajah, en clubes ingleses y en antiguos teatros, cubriendo con alfombra los agujeros del escenario. Fue una gira divertida y llena de asombrosos incidentes. Alternó con Ryllis Hasoutra en el Excelsior Theatre de Bombay,¹⁵ en enero de 1928 se presentó en el West End Theatre de Poona,¹⁶ el 5 de febrero en The Palace Theatre de Karachi, el 17 en el Prince of Wales de Lahore, en Calcutta tres días después, y en Delhi el 10 de marzo y en el Excelsior Theatre de Rangoon Burma, Malasia.

Volvió a Estados Unidos, luego París, Viena¹⁷ y salió de gira por siete meses a Argentina, Uruguay y Brasil formando parte de la “Gregor Jazz y sus Gregorians”.

Viajó a Alemania. Observó los métodos y las prácticas en la Escuela de Mary Wigman. Días cruciales en su carrera, encontró lo que deseaba, algo vital y sin limitaciones. Quince meses de estricta disciplina y entrenamiento en los que redescubrió una nueva vida. Dora se consideraba una especialista de la danza moderna alemana.¹⁸ En los Estados Unidos Duby apareció retratada con importantes figuras del mundo cultural y cinematográfico. Con el celebrado baritono de la Metropolitan Opera Antonio Scotti.¹⁹ Con el pintor Cornelius Van Dongen.²⁰ Las estrellas del cine Charles Chaplin y Gloria Swanson.

¹² “Pináculo de fama”, *The Bystander*, 1 de diciembre de 1926.

¹³ “Vienna Revue Record. American ‘Casino de París’ star scores succes”, *Paris Telegram and Continental Express*, 8 de enero de 1927.

¹⁴ “Adorable Miss Dora Duby”, *New York American*, 30 de mayo de 1927.

¹⁵ “Excelsior Theatre. Dora & Ryllis Hasoutra”, *Illustrated Times of India*, 27 de diciembre de 1927.

¹⁶ West End Theatre. Dora Duby. 7-10 de enero de 1928.

¹⁷ “Dora Duby”, *Die Bühne*, Viena, 20 de diciembre de 1928. Portada.

¹⁸ “Bailarina” “Toast of París’ vuelve a visitar a su hermana”. Recorte, 1932.

¹⁹ “Compañía de dos”, *New York Herald*, 10 de septiembre de 1931.

²⁰ “Dora Duby”, *New York Times* 30 de enero de 1932.

Después en Montparnasse²¹ se rodeó de nuevos amigos, artistas y músicos preparándose para reaparecer ante el público. Dio conciertos en Holanda.²² Dora fue aclamada por el público del Diligencia Hall.²³

Vino a México, trajo con ella un sinnúmero de críticas. De Londres: “Éxito extraordinario... movimiento lleno de poesía... plasticidad pura... técnica perfecta, elegancia”. De París: “Flexibilidad asombrosa... un sentido del ritmo fuera de lo común, una gracia espiritual, un triunfo sensacional”. De Viena: “Movimiento artístico profundamente cultivado, belleza, la gracia en persona... Viena conquistada”. De La Haya: “Éxito abrumador... una bailarina que sobresale... técnica inusitada, fuerza dramática, pureza de línea... aclamada entusiásticamente”. De Amsterdam: “Una nueva artista que se revela... sensibilidad profunda, pureza de líneas plásticas, técnica extraordinaria, belleza, gracia... una impresión inolvidable”.²⁴ Se presentó ante la prensa de la siguiente manera:

Yo soy, y quiero llamarme “la revolucionaria del baile”. Me gusta ese calificativo, porque es lo que soy y eso es lo que quiero, y así he recorrido los principales teatros de Berlín, en donde, se puede decir, nació el movimiento radical del baile, que conserva de la danza griega la libertad con toda la belleza y desenvoltura de los tiempos modernos.²⁵

Presentó un recital de danza moderna el 15 de marzo de 1935.²⁶ Las interpretaciones fueron las siguientes: *Rubezahl* de E. Korngold; *Hipocresía*, de J. Kool; *Claro de luna*, *Medusa*, y *La soirée dans Grenade* de Debussy; “Leyenda” y “Danza diabólica” de *Contrastes* y *Sarcasmos* de Prokofieff, *Córdoba*, de Isaac Albéniz; *Visiones de Salomé* de F. Wilckenes y *Antigua Viena* de Friedman Gärtner.

Dora Duby es el prototipo de la mujer futura, pero su cosmopolismo, por el momento sigue siendo norteamericano.

²¹ “Dora Duby”, *New York Times*, 15 de febrero de 1933.

²² “Dora Duby”, *Theny Herald*, La Haya, 29 de marzo de 1933.

²³ “Bailarina estadounidense aclamada en un recital en La Haya”, *New York Herald*, 15 de febrero de 1933.

²⁴ Críticas reproducidas en Palacio de Bellas Artes, “Festival de danzas modernas Dora Duby”, 8 de octubre de 1937. Programa de mano.

²⁵ “Una creadora de danzas modernas en esta capital”, *Excélsior*, 14 de marzo de 1935.

²⁶ “Dora Duby ofrece hoy un recital de danza moderna”, *El Universal*, 15 de marzo de 1935.

Esta expresión no es una incongruencia. Hay un cosmopolitismo de esencia universal, y hay otro, como el de esta bella y personal artista que es el “americanismo mundial”. Simple efecto inverso: no es la resultante de la diversidad, sino lo peculiar de un carácter extendido sobre la modalidad varia y múltiple sin perder su esencia personal.

Dora Duby habla el francés, el ruso, el checo, el bengalí y algunos dialectos de las islas de oceania, pero no entiende el español casi nada y mucho menos, al estilo mexicano.

Ahora, visita México por primera vez... se propone estudiar intensamente, el abundoso tesoro de nuestro folklore nacional. Quiere componer danzas, a base de motivos musicales y temas y leyendas nativas, con la cooperación de compositores mexicanos, artistas, pintores, maestros de danzas y literatos.²⁷

Dora fue contratada por la Secretaría de Educación Pública para enseñar y desarrollar en México las últimas teorías del baile moderno.²⁸ Tuvo que enfrentar una huelga realizada por los estudiantes del plantel, que protestaron por la contratación de maestros extranjeros. Al trabajar con sus alumnos llegó a la conclusión que “el natural instinto de los niños mexicanos por la danza moderna es increíble. Tienen el más perfecto ritmo. Tienen instinto para la línea y el movimiento”. Para Duby “su concepto y técnica de la danza es una síntesis aérea, pero corpórea, de materia y espíritu. El danzante expresa su emoción utilizando como instrumento su cuerpo, todo su cuerpo. No vale el estilizar movimientos, sino infundir a un conjunto de actitudes físicas un sentido y un valor espirituales. He ahí cómo las posibilidades de la danza se vuelven ilimitadas. Ya no son cuatro o cinco pasos clásicos cuyas posibilidades de combinación necesariamente son reducidas en número”.

Duby consideraba que el estudio, el análisis, el frío preparar de los detalles, la íntima convicción de lo que se hace, son los elementos esenciales del trabajo artístico en la danza. Admirada de encontrar entre sus alumnos sensibilidad y facultades extraordinarias, reconocía lo indispensable que era imponer sobre ellos “una rigidez militar”, un “sistema de hierro”...²⁹

²⁷ MOTA, Fernando, “A Dora Duby le gustan...”

²⁸ “Dora Duby” danzará en México”, *Jueves de Excelsior*, núm. 671, 5 de mayo de 1935.

²⁹ ARAGÓN LEIVA, Agustín, “Dora Duby con Dora Duby”. *El Nacional*, 20 de mayo de 1935.

Realizó un Concierto de danzas modernas en el Teatro Hidalgo el 17 mayo de 1935 interpretando una nueva danza, *Máquina*.³⁰

Toda llena de gracia —como el poema de Nervo—, aligera y felina, con técnica prodigiosa que se torna escorzo etéreo, movimiento de nube, ritmo sugerente y armonía de líneas, Dora Duby es la sonrisa que danza...

Su personalidad tiene matices múltiples, como las facetas de un diamante. Espíritu de fina sensibilidad, sus interpretaciones comprenden toda la escala artística, todos los estados anímicos, fuego y nieve, displicencia y pasión, amor y odio, coquetería y recato, súplica y orgullo, cumbre y abismo... Pero a sus creaciones imprime un sello personal de exquisita elegancia, de suavidad y de belleza, predominando en ellas una sonrisa que subraya su temperamento al compás musical que guía sus pasos en la escena...

Es la sonrisa que danza... Sus manos expresivas modelan frases, su cuerpo escultórico vibra en una sinfonía de curvas adorables, y sus pies bordan un poema rítmico de perfección y de gracia... Pero su sonrisa subyuga y sugiere la intención, el motivo que inspira cadenciosamente el proceso bailable...

El concierto ofrecido constituyó una positiva revelación para nuestro público, que rindió el homenaje cálido de sus aplausos y el testimonio fervoroso de su devoción por la artista, cuyo renombre internacional no fue defraudado por la realidad de su presencia. El éxito que conquistara en las grandes capitales europeas y norteamericanas fue confirmado en México.

Su programa, que comprendió temas de Debussy, Korngold, Kool, Albéniz, Prokofieff, Wilckens y Friedman-Gärtner, tuvo máxima emoción en “Medusa”, donde Dora Duby alcanza un nivel extraordinario de creación, una categoría maravillosa y singular, que la sitúa, en el retablo de las más altas figuras de la danza...³¹ Más que una bailarina, Dora Duby es una bailarina personal. Alta y fuerte, su silueta tiene, sin embargo, el fácil ritmo de una serpentina en el aire. La vimos hace un par de meses actuar ante reducidísimo público en el breve escenario de la Secretaría de Educación, conocido con el nombre de Orientación, en recital enérgico y tímido, como quien busca la sanción de un público culto antes de lanzarse a mayores empresas. Ahora nos enteramos por los párrafos de opinión que se reproducen en los programas, que ha bailado en Londres, Viena, La Haya, Amsterdam...

Más cerca de la realidad, sólo podemos decir que Dora Duby, coreógrafa norteamericana, es profesora de la Escuela de Danza del Departamento de Bellas Artes. Asegura la danzarina y profesora norteamericana que tuvo una Academia de Danza en París. Para juzgarla nos basta con el doble pro-

³⁰ G. Alfaro, “Dora Duby. Notas teatrales”, en *Excelsior*, 20 de mayo de 1935. También Cuadro, septiembre de 1935, elaborado por Víctor Cardona.

³¹ “Dora Duby, la sonrisa que danza”, *Revista de Revistas*, núm. 1306, 26 de mayo de 1935.

grama —casi el mismo— que le conocemos, de sus recitales en los escenarios de los teatros Orientación e Hidalgo, ambos del Estado.

Diez números compusieron el último programa de danzas, a través de ritmos de músicos tan distintos entre sí como Korngold y Kool, Prokofieff y Wilckens, Friedman-Gártnar y Debussy y Albéniz. Sin embargo, todos hallaron interpretación semejante en Dora Duby, no obstante que entre “Claire de Lune”, del francés Debussy y “Sarcasmos” del ruso Prokofieff, haya un abismo. En aquél pasa como un soplo helénico el trasparente espíritu de Isadora Duncan, la de los pies desnudos, y en éste se animan con acierto los ritmos cómicos del género de danza que imponen por el mundo Trudi Schoop —grupo de danzantes que interpretan únicamente bailes burlescos—, que con Clotilde y Alexandre Sakharoff y Ruth Sorel Abramovitch y George Groke, son por ahora, las últimas palabras de la coreografía mundial.

Un poco confuso, el número titulado “Rubezahl”, de Korngold, prepara convenientemente el espíritu para gozar el llamado “Hipocresía”, de Kool, de técnica que recuerda un poco la coreografía moderna alemana de Liza Czobel o Lola Botka, y que Dora Duby interpreta con singular elasticidad. En el “Claro de luna”, y no obstante la personalísima forma de interpretar los ritmos de Debussy, que se hace más palpable en “La soirée dans Grenade” que bailó en la segunda parte con escaso éxito, sopla una ráfaga del arte de la Duncan, a la que es preciso recordar siempre que se trate de danzas de este estilo, ya que gracias a la insigne danzarina norteamericana, la sencillez diáfana de un conjunto de ritmos, suple a un mismo tiempo a la pintura, a la escultura, a la poesía...

La personalidad de Dora Duby, acaso su originalidad, se puso en relieve en la interpretación de “Córdoba”, de Isaac Albéniz; de espaldas a la geografía rítmica que inspiró al gran músico vasco. Como si “Córdoba” no fuera un trozo de tierra y espíritu de un pueblo, Dora Duby interpretó la brillante página musical española... En cambio su originalidad, no por la disciplinada hasta ahogar a veces la emoción no escasa de interés, triunfó rotundamente en “Medusa”, con música de Debussy, danza inmóvil, de técnica modernísima, digna de Kurt Joos, que es, acaso, su mejor y más vigorosa creación. En la segunda parte bailó, con música... La “Salomé” de Dora Duby no es “Salomé”.

Dora Duby lleva en su cuerpo un mensaje que desea decir al mundo. Con ritmos propios expresa diversas sensaciones, y las expresa muy bien. Agradecámosla de todo corazón. Cuando una bailarina dice lo que siente, y lo dice bien, vale más su mensaje que el más brillante discurso de un orador elocuente. Un gesto —se asegura— dice más que una palabra, y llena de resonancias un silencio. Pero una actitud inspirada en una nota, en un ritmo, en un paso de baile, son suspiros de carne y hueso. Nacen y mueren en un relámpago, pero ¡de cuántas emociones dejan rebosante el espíritu!...”³²

³² DE MARIA, Armando, “El teatro y sus artistas. Las danzas modernas de Dora Duby en el Teatro Hidalgo”, *El Día*, 20 de mayo de 1935.

Pero un día Dora decidió volver a Nueva York y renunció a la Escuela de Danza. Estrenó *El rebozo* el 15 de noviembre de 1935 en el Teatro Regis,³³ despidiéndose del público mexicano.³⁴

Dora Duby domina la técnica, juega con el ritmo en tal forma que cautiva; parece por instantes el ritmo mismo. Ágil, con agilidad extraordinaria, cuando describe frente al fondo negro de su decoración las figuras de su danza, causa tan herida emoción como si estuviéramos frente a un ser inmaterial, frente a una sombra capaz de llenar la exigencia mayor de nuestras aspiraciones estéticas.

Poseedora de sólida cultura artística y musical, dueña de una figura impecable de su línea y apasionada por su arte, reúne todo lo que pudiera desearse. Y a estas aptitudes hay que sumar la de su potencia creadora. Cada una de sus danzas forma parte de su espíritu mismo. En *Medusa* —con la interpretación musical de Debussy— el espectador pega a la locura.³⁵

Nuestra impresión sobre esta danzarina no podríamos precisarla. Advertimos fragmentos de varias danzas en que se impone el arte de Dora Duby, como creadora y como animadora, como productora y como interpretadora. No pocos son los aciertos estéticos de esta artista que revela el buen gusto y su modernidad no sólo en los pasos, en los movimientos, en las actitudes, en los ritmos y en la plástica de su actuación, sino también en los figurines con que exorna sus bailes, en las ligeras vestes que son el complemento de su espectáculo, en los ropajes armoniosos cuyas combinaciones de matices dan más vida y distinción a sus creaciones.

Entre las danzas que más nos agradaron, están la “*Soirée dans Grenade*”, “Un día de verano” y “*Medusa*” de Debussy, “Córdoba” de Albéniz y Antigua Viena, de Friedman-Gardtner.

Como expresiones subjetivas, culminan “Un día de verano” y *Medusa* ambas con música de Claude Debussy, “Córdoba”, bordada sobre la notoria joyita de Albéniz, es a través de Dora Duby, rítmica, impetuosa y sensual, aunque, también, a ratos trasluce un poco de misticismo. En momento, Dora Duby nos provocó estremecimientos y sensaciones estéticas que nos evocaron, aunque fugazmente, a “La Argentina”, en algunas de sus bordaduras inolvidables.

³³ Dora Duby, *Revista de Revistas*, núm. 1330, 17 de noviembre de 1935, portada.

³⁴ Dora Duby, *Revista de Revistas*, núm. 1330, *op. cit.*

³⁵ J.D. “La danzarina Dora Duby da un recital esta noche”, *El Universal*, 22 de noviembre de 1935, 2a. sec. p. 6.

El vals vienés con que rubricó el programa, está más al alcance de todas las comprensiones. En las melodías de la “Antigua Viena”, con un amplio sentido rítmico y una insólita gracia evocatriz, exhuma y sugiere las insinuaciones, las coqueterías, los discretos que se entretejieron en los compases de esas frívolas y amables frases musicales que privaran en los bailes sociales pretéritos.

En otras de sus danza, como “Kankiki” y “Sarcasmos”, Dora Duby nos dejó indiferentes. Lo mismo, en “El rebozo”.

De todos modos, nos parece una bailarina dueña de envidiable técnica, de flexibilidad extraordinaria, de un despierto sentido rítmico y plástico, y de un temperamento sensitivo. Es decir, una danzarina que domina las dificultades coreográficas hasta alcanzar el virtuosismo y no obstante, prescinde de los fáciles triunfos por medio de esotéricos recursos y, renunciando a lo aparatoso y vulgar, se entrega a su estética e íntima emoción, con las miradas fijas en el cielo.³⁶

A diferencia de la sequedad rítmica que caracteriza el estilo de muchas danzarinas modernas. Dora Duby sabe poner en sus creaciones un elemento sensual en el que se originan sus más señalados aciertos. También sabe la artista recurrir al humorismo sin necesidad de extremar la nota, como es frecuente que lo hagan quienes creen que todo es humorismo, debe sólo ser caricatura y no también velada alusión. De entre las danzas que interpretó en esta velada Dora Duby, se aplaudieron especialmente “Un día de verano”, con música de Schumann —“El pájaro profeta”, en donde las manos, manejadas con plasticidad notable, logran efectos sorprendentes... “Fuegos artificiales” fuertemente sensual; los trozos humorísticos “Kankikis”, con música de Villalobos, y “Sarcasmos”, de Prokofieff. Dos obras en donde una interpretación universal tendría que basarse en la superación del regionalismo. —Córdova y El Rebozo— fueron para nosotros lo más débil del agradable programa.³⁷

El Presidente de la República asistió a su despedida en Bellas Artes en 1936.³⁸

Dora viajó a Londres para obtener nuevas ideas coreográficas con las cuales ayudaría al gobierno mexicano, nos sorprende que se acreditó como directora de la Escuela de Danza de México,³⁹ volvió a Estados Unidos para presentar un recital en el Winnwood

³⁶ “Regis. Dora Duby”, noviembre de 1935. Recorte. Dora Duby scrapbooks, México.

³⁷ BARROS SIERRA, José, “Conciertos y recitales. La danzarina Dora Duby”, *El Universal*, 24 de noviembre de 1935.

³⁸ “Dora Duby”, *Revista de Revistas*, núm. 1343, 9 de febrero de 1936, portada.

³⁹ “Dora Duby”, *The Dancing Times*, abril de 1936. Portada.

School en el Lake Ronkonkona.⁴⁰ Su repertorio incluyó *Impresiones de México*, con dos danzas *El rebozo* y *La soldadera*.⁴¹

Se trasladó a París para seguir observando nuevas tendencias dancísticas para aplicarlas a la enseñanza en nuestro país.⁴² Conjuntamente con Virginia Rea, Miss Juliet y Raymond Sachse ofrecieron un espectáculo en el Barbizon Plaza el 10 de enero de 1937, Renata Muller, la estrella de cine y cantante alemana contó: "... que se entusiasmó mirando en un teatro de Berlín a una danzarina americana, Dora Duby, que vistiendo el traje de la china poblana y tocando su cabeza con un sombrero galoneado, trenzó con sus pies un jarabe tapatío. La música, los bordados de lentejuela del castor, lo exótico del traje y la alegría de la música la entusiasmaron..."⁴³

Retornó una vez más a la capital mexicana.

Con sus alumnas presentó el examen trimestral en el Teatro Hidalgo en el que bailaron como solistas Raquel Gutiérrez, el *Capricho vienés* de Kreisler; Guadalupe Robles, la *Mazurca* de Chopin; y Concepción Pichardo, la *Sonata* de Scarlatti.⁴⁴ Ante la gran aceptación fueron enviadas a dar funciones en las escuelas.

Ofreció recitales en el teatro de Bellas Artes, el 8 de septiembre de 1937⁴⁵ y octubre de ese mismo año.⁴⁶

La soldadera. El pensamiento que animó la creación de esta danza es el que sigue: la compañera del soldado, se clava con puñales el alma por el dolor que experimenta ante el espectáculo mortífero de la guerra. La soldadera sigue a su amor por todas partes. Un día la guerra troncha la vida del mozo. Entonces la mujer estoica, superándose en su dolor, abandona la tierra regada con la sangre moza de su compañero y se va, con la vista al frente, siguiendo una ruta luminosa —el porvenir— indiferente a toda acción, insen-

⁴⁰ 18 de octubre de 1936, Recorte.

⁴¹ CARUE, Betty, "Detour to New York", *The American Dancer*, octubre de 1936, pp. 7 y 39.

⁴² *New York Herald*, 20 de diciembre de 1936.

⁴³ Dora Duby scrapbooks, vol 3, México, octubre de 1936. Recortes.

⁴⁴ Prospecto de la Escuela de Danza, 2º reconocimiento trimestral, Teatro Hidalgo, SEP, Depto. de Bellas Artes, 31 de agosto-2 de septiembre de 1937.

⁴⁵ "Dora Duby en el Palacio de Bellas Artes", *Revista de Revistas*, núm. 1427, 3 de octubre de 1937, portada.

⁴⁶ ROJAS, Marcial, "La escena está servida... Dora Duby", *Hoy*, núm. 31, 2 de octubre de 1937, p. 60.

sible a toda emoción. Tras ella, cantan sus himnos los aceros alados; rugen estridentes los cañones; sus oídos recogen el eco ríspido del proyectil-saeta; van cayendo a diestra y siniestra los hombres con la cara al Sol; con el pecho pintado de carmesí de sangre. Van formando como barrera protectora en el centro de la cual se forma el camino a seguir por la heroica mujer. Ella ve todo, escucha todo, desdeña todo y sigue fatalmente su camino.

Dora Duby ha creado este baile intensamente dramático (algunas veces más trágico). Su gesto definitivo, su acción de brazos y manos, el movimiento de su cintura, la fuerte agilidad de sus muslos forman parte del desarrollo plástico de la danza. Aparece en la escena como emergiendo del fondo nauseabundo y oscuro de la trinchera, y va lenta, bañada de luz, en su marcha trágica. Plásticamente se le ven por instantes, como lampos de oro, gestos y actitudes que debe recoger el mármol, para plasmar la mejor concepción del dolor de nuestra mujer sencilla y simbólica que llamamos —muchas veces con injusto desdén— Soldadera.

Celos (de Sachse). Este bailable corresponde a otro orden. No se trata, como en el caso anterior, de un asunto nobilísimo y respetable. “*Celos*” es la exteriorización de un movimiento sensual de entrañas insastifechas. *Celos* de mujer de trueno, hembra rumbera en (flor de cabaret). El tema musical es un tango fuerte en belleza descriptiva, y la danzarina al ritmo de la música, marca el ritmo de la danza y exterioriza todos los tonos de ira, de la fuerte ansiedad que produce la atracción de una caricia gustada ya, posiblemente hasta los límites del hastío. A medida que la música expresa los diversos estados anímicos, la danzarina va cambiando su gesto y exteriorizando también la densidad de sus deseos. Primero nos parece que dibuja una sonrisa de esperanza engañadora; después una desilusión; más tarde la ira que va subiendo de grado hasta llegar al frenesí. Y concluye en la locura que produce la insatisfacción y el arrojado agresivo estimulado por la rival que cubrió con la tela de la araña, de la caricia, al fugitivo del amor plácido.

Chismes, La tercera danza, simbólica también, nos ofrece la inquietud espiritual de la mujer chismosa, punto final de aquellas quienes el destino condujo a una vida perenne de soltería. Corresponde esta danza a un género distinto que las anteriores, que se funda en la dramaticidad vista de diversos modos. A pesar de que *Celos* correspondería al género burlesco, no deja de tener notas graves que marcan el dolor de la inconformidad y la enfermedad incurable de la envidia. Logra Dora Duby ofrecer un espectáculo completo de esta danza, y asimismo despertar emociones afines al sentimiento que nos expone: es decir, llegamos a sentirnos molestos por la presencia de la que se volvió intrigante porque fue impotente, o bien, nos despierta el sentimiento de conmiseración con la que muchas veces protegemos a la legión solteril, cuando trata de meterse en nuestra vida.

En la exhibición privada que ofreció para mostrarme estas tres creaciones modernas, pude observar los adelantos adquiridos durante su ausencia de México. Viene más bella, más segura de su arte y más consciente en

la sujeción que se debe al ritmo y a la poesía musical. Por otra parte, ella misma se muestra mucho más delicada y sutil en sus movimientos y en sus gestos, al grado que satisface la exigencia estética de quien la ve en sus danzas.⁴⁷

Dora consiguió llevar su arte hasta el foro más importante de México: el Palacio de Bellas Artes.

Ya conocíamos hace algún tiempo, a Dora Duby, como danzarina de sensibilidad y exquisito gusto, y admiramos en ella cualidades esenciales de la artista de personalidad. Su programa fue consistente, ecléctico y atractivo; de ahí que su reaparición en México, y por primera vez en Bellas Artes, haya sido un éxito.

El recital incluyó algunos números de indiscutible interés, manifestándose la danzarina más cuajada en su arte y más definida en su personalidad, como apreciamos en la interpretación de *Celos*. No sólo lo que corresponde al ritmo y a la línea, son en Dora Duby exponentes positivos de su arte, sino la plasticidad inherente a la mímica, especialísima forma de expresar una gama de sentimientos como en este número que vimos. Tal vez la danza no es tan importante como la interpretación, pero la artista logra un feliz resultado.

Como exotismo dentro del estilo puramente oriental, vimos un número titulado *Cantation*, que es todo un acierto plástico, intenso y vigoroso que imprime a la educación de sus músculos la belleza personal. El acompañamiento a base de percusiones que marcan un ritmo insinuante y extravagante fue un acierto.

Pero observando a Dora Duby, descubrimos nuevas modalidades que no definen propiamente un estilo, ni denotan exclusivamente preferencias en su arte, pues tal parece que ella no hace distinción entre los números que ofreció, más que el acopio de belleza finamente expresado fuera de la sensualidad y vigor de otras danzas.

Así en “El Rebozo”, con música de Brahms, es una evocación de la mujer mexicana, donde hay delicadeza y ternura. Su exquisitez propia, su elegancia innata, casi quintaesenciada en los movimientos, fueron de una sutileza fascinadora. ¡Qué oposición con el ritmo y expresión vigorosa y sensual de “Medusa”, al que imprime

⁴⁷ DALEVUELTA, Jacobo, “Tres danzas nuevas”, *El Universal*, de octubre de 1937.

la fantasía mitológica con ademanes y movimientos que en sí no son propiamente de danza, sino pantomímicos pero interesantes. El exotismo de Debussy se acopla a estos efectismos.

De una segunda parte del programa, “La Primavera”, es toda una evocación de juventud. De frescura, de ansia de vivir. Fluye de su agilidad la elegancia de ritmos delicados como los propios arabescos que escribiera el propio Debussy en su derroche de brisas furtivas.

Otros de sus números de menor resistencia, pero de exquisita gracia y elegancia, como en “Fatuidad”, con música de H. Harens, constituyeron detalles de fino humorismo, de buen gusto en el vestuario y de variada emoción para sus numerosos espectadores, que ante el aplauso se vio obligada a besar varias de sus danzas”.⁴⁸ Las otras coreografías interpretadas fueron *Intermezzo*, *Tambores*, *La soldadera* de H. Reutter, *Sarcasmos* y *Chismes* de Prokofieff y la *Antigua Viena* de Friedman Gartner.

Dora Duby se fue de México dejando un imborrable recuerdo, danzando *Medusa*,⁴⁹ se le comparó a Waldeen cuando interpretaba *Religioso*.⁵⁰ Nos asalta la duda de por qué no fue más apoyada y reconocida en la historia oficial, como una de las pioneras de la danza moderna en México.

Sus libros de recortes se interrumpen por esas fechas, y estos, junto con una colección de fotos, Dora Duby los donó a la Colección de Danza de Nueva York.

Waldeen, una mujer que nació para la danza

Su nombre Waldeen von Falkenstein Brooke (1913-1993). Su profesión bailarina y coreógrafa. Su nacionalidad estadounidense, pero mexicana por naturalización en 1958.

⁴⁸ Marco Aurelio, “Bellas Artes. Teatralerías”, *El Universal Ilustrado*, núm. 1066, 14 de octubre de 1937, p. 49.

⁴⁹ “Arte y artistas, Dora Duby en *Medusa*”, *Revista de Revistas*, núm. 1334, 8 de diciembre de 1935.

⁵⁰ “Dora Duby, la sonrisa...” *op. cit.*

Waldeen tenía esa deliciosa y muy rara combinación, de una bailarina cuya mente e intelecto estaban tan bien educados como su cuerpo.

Poseía una espléndida comprensión de la filosofía, las artes plásticas y la música y era una estupenda conversadora.

Nació en Dallas, Texas, inició sus clases de ballet a la edad de cinco años. Nunca tuvo otro deseo que el llegar a ser una bailarina de ballet. Siempre sintió fascinación y encanto por la técnica delicada y exquisita de una *ballerina*.

Su familia se mudó a Los Ángeles cuando ella tenía siete años, y a los ocho la inscribieron en las clases de ballet de Theodore Kosloff, con quien estudió ocho años.

Ella considera estos años como de maravilloso desarrollo técnico. Fueron el entrenamiento extremadamente riguroso y la severa disciplina, los generadores de un cimiento para la expresión personal y el futuro crecimiento.

Durante este periodo de estudio tuvo una experiencia inolvidable a sus once años de edad. Estaba tan rotundamente cautivada por la Pavlova, que fue a verla para expresarle la maravillosa y grandiosa artista que era. La maestra rusa encantada con esta seria jovencita, le pidió que bailara para ella. Emocionadísima, Waldeen corrió hacia su casa para traer su vestuario de práctica y regresar al ensayo. Hizo algunos ejercicios y, enseguida, la gran artista le pidió bailar algo de su propia cosecha, una improvisación. Cuando terminó, la Pavlova no dijo una sola palabra sino prosiguió con su ensayo.

Waldeen muy compungida se vistió nuevamente de calle, dispuesta a salir del teatro. Cuando Pavlova la vio, abrazó a la muchacha y le dijo: que su baile le había gustado mucho, tanto que deseaba volvieran juntas a Inglaterra para que estudiara en Ivy House, y agregó: "Una cosa tienes siempre que recordar si quieres ser bailarina: debes amar a tu arte más que nada en el mundo".

Pero Waldeen no fue a Inglaterra, pues su familia consideró que era demasiado joven para alejarse tanto de casa, sepultando su desilusión con un trabajo más duro, aunado a la determinación

de que algún día, la propia Pavlova admitiría que ella había aprendido su arte y lo amaba.⁵¹

Otro artículo aparecido en *The American Dancer* sobre ella, comenzaba así. “Una danza que se hace mujer. Una joven artista estadounidense tiene como una fortaleza, una bailarina que quiere oír sus propios laureles, y que desea, sobretodo, hacer de su danza una verdadera expresión americana.⁵² Waldeen tenía diecinueve años. La poesía, la filosofía y la literatura eran sus constantes acompañantes. Danzar era ya su religión.

Waldeen tiene el fuego y el control de una artista de alto rango y rápidamente se está convirtiendo en una verdadera estrella.⁵³

Waldeen tiene una gracia y un abandono netamente personales. Tiene, además, tal ritmo abrazador, que no se puede menos que exclamar: ¡Es una mujer que nació artista y existe en ella gran poder de atracción; por lo que no es de extrañar que sus admiradores rindan homenaje a sus pies!⁵⁴

Desde 1932 formó parte del cuadro coreográfico de solistas de Michio Ito, con el cual vino a México en 1934. La temporada se realizó del 2 de junio hasta el 31 de julio de ese año. Waldeen impresionó al público capitalino:

La vigorosa y fina personalidad de esta danzarina, destacó su arte y su nombre en la breve temporada que nos ofreciera Michio Ito. Su estilo, su aristocracia, su potencialidad expresiva en todos y cada uno de sus pasos, actitudes y ademanes, realizaron con perfiles luminosos la figura juvenil y esbelta de Waldeen...

Sus ritmos espontáneos, en que la gracia y la emoción se subordinan a un concepto elevado de creación, singularizan sus bailes con disciplinas que armonizan el movimiento interpretativo y la melodía interpretada. Des-humanizándose, la escultura palpitante pierde sus características sexuales y tentadoras para volverse un elemento más en el conjunto de sugerencias, sacrifica toda vanidad para integrarse en la música, en el ambiente, y plasmar con sus giros la estampa sonora de los arpeggios...

Porque Waldeen tiene, aparte de estos méritos en la escena, otros aspectos importantes en su atractiva personalidad. Su sentimiento artístico manifiéstase también en la poesía, y ha publicado en inglés —su lengua

⁵¹ BOCK PIERRE, Dorothy, “A Dancer Emerges”, *The American Dancer*, noviembre de 1936, pp. 9 y 39.

⁵² ARVEY, Verna, “Expresses Dance of America”, *The American Dancer*, octubre de 1932, pp. 8 y 19.

⁵³ MORSE JONES, Isabel, *Los Angeles Times*, 4 de octubre de 1933.

⁵⁴ KINSLEY, Bertha M. *Saturday Night Hollywood*, 7 de octubre de 1933.

materna— un bello libro: “Figure in the City” y “Others Poems”, y tres ensayos que han merecido cálidos elogios “Relation Between the Dance and Sculpture”, “The Moser Dance” y “Monograph Upon the Spiral Movement of Leonardo da Vinci in Relation to the Dance”. Y es colaboradora distinguida de la revista “American Dance Magazine”, en que periódicamente escribe comentarios sobre estética, el baile y sus intérpretes...

Constrasta en Waldeen la artista, con Waldeen la mujer. La artista como un pebetero de mirra y cinamomo en holocausto a la divinidad eterna de nuestra señora I, la belleza. La mujer serena, contemplativa, en éxtasis de paz y de silencio, trasparenteando en sus tristes ojos grises el abismo infinito de su alma. La artista pasional y trágica, que estremece y enferma a los espectadores con la fuerza ritual de sus bailables, infundiéndoles el sentimiento doloroso y grave de su inolvidable “Religioso”. La mujer de sencillez encantadora, de palabras en sordina, de penumbras interiores...

Saludemos en Waldeen a la singular danzarina que nos trajo un mensaje de luz y de ritmo, a la sacerdotisa juvenil que va por los escenarios cosmopolitas, imponiendo la categoría y el prestigio de sus interpretaciones musicales en movimiento, a la artista creadora que madura bajo el sol del espíritu su personalidad extraordinaria, y que tiende hacia el porvenir los poemas en flor de sus brazos, en un impulso de ola y un ademán de triunfo.⁵⁵

Recibió muchísimas invitaciones para permanecer en la ciudad de México. Se quedó unos meses, vivió el México cardenista y ofreció dos recitales en los que presentó exclusivamente creaciones suyas, acompañada por el violinista mexicano Samuel Martí.⁵⁶

Las funciones fueron en el Teatro Hidalgo el 29 y el 31 de julio de 1934.⁵⁷

La excelente danzarina Waldeen, en unión del violinista mexicano Samuel Martí, dieron su primer recital de danza y violín, ante un nutridísimo y selecto auditorio que, como en todas sus anteriores actuaciones, aplaudió preferentemente a la distinguida y bella danzarina celebrando mucho, igualmente, la inusual combinación formada con el violinista Martí.

Las interpretaciones de Waldeen lo fueron exclusivamente de danzas creadas por ella misma, como siempre, presentando varias desconocidas del público que ha asistido a recitales anteriores.⁵⁸

⁵⁵ RIGEL, Arturo, “Waldeen, artista creadora”. *Revista de Revistas*, Año XXIV, núm. 1261, 15 o 22 de julio de 1934, pp. 26-30.

⁵⁶ Mariscal, “Teatrales. El próximo domingo dará un recital Waldeen la bella bailarina”, *El Universal Gráfico*, 27 de julio de 1934, p. 12.

⁵⁷ Teatro Hidalgo. Waldeen, 29 y 31 de julio de 1934. Programa de mano.

⁵⁸ MARISCAL, “Teatrales. Waldeen y Samuel Martí en el Teatro hidalgo”, *El Universal Gráfico*, 30 de julio de 1934, p. 5.

Waldeen, la cautivadora y exquisita bailarina clásica... y Martí... obtuvieron un franco éxito en su primer concierto mixto de danzas y violín que resultó hermosísimo...⁵⁹

Espectáculo refinado, para paladares cultos, para aquellos que sienten no sólo el ritmo del cuerpo estatuario, sino para los que se embelesan con la postura de la cabeza, con el pelo caído sobre el rostro, con las manos expresivas, con la intención de cada uno de los bailes de esta mujer toda ritmo, que hace de cada uno de ellos un poema. Espectáculo completo que une la música selecta a la plasticidad de un bello cuerpo bellamente danzante.

Waldeen sabe ser graciosa figurita de *biscuit* en la Bourée de Bach, inquietante en la Toccata del mismo gran músico, elegantísima en el Nocturno de Arvey, encantadora en la incomparable Juba. Actitudes, modales, agilidad, finales en los que la bailarina queda cual si fuera una estatua, una figura lindamente recortada, destacándose sobre el fondo de un solo color; todo ello es un halago para la vista, una caricia para el buen gusto, una salutación al arte. Si no nos equivocamos, Waldeen será, y muy pronto, una figura mundial dentro del baile. Realmente, no es una mujer que baile, sino un baile que se hace mujer.⁶⁰

Waldeen interpretó también *Preludio, Salutation, Partita, Gagliarda, Atardece estival en Bretaña, Danza graciosa, Tres epigramas españoles. Canción de la montaña*. Agradecida por la cálida hospitalidad brindada, Waldeen creó *Impresiones mexicanas: "Romanticismo" y "Revolución"*.

Waldeen regresó a California, muy enferma, por seis meses dejó de bailar y se dedicó a estudiar la música de Bach. Por dos años vivió a Bach. Compuso un programa, lo presentó en un recital y fue invitada a interpretarlo en el Bach Festival de Carmel el verano de 1936.⁶¹

El 13 de febrero de 1938 Waldeen actuó en el Guild Theatre:

Una joven bailarina, anunciada simplemente como Waldeen, hizo aquí su debut, si bien ya se había presentado muchas veces en las Costa del Pacífico, Japón, México y Canadá. Desplegó sobre todo maestría técnica y un movimiento fluido, guiado por un gracioso sentido de la línea. Sin embargo, el movimiento siguió demasiado cerca el compás de la música, en vez de obtenerlo de un modelo emocional interno, lo que a menudo, produjo cabriolas apresuradas y sin sentido.

⁵⁹ "Hoy es el último concierto de danzas y violín de Waldeen y Martí en el Hidalgo", *Excelsior*, 31 de julio de 1934, 1a. sec. p. 7

⁶⁰ DIEZ BARROSO, Víctor Manuel, "Waldeen en el Hidalgo. Teatros", *El Universal Ilustrado*, núm. 899, 2 de agosto de 1934, p. 7.

⁶¹ BOCK PIERRE, Dorothi, "A Dancer Emerges"... *op. cit*

Los arreglos fueron, en su mayor parte, principalmente abstracciones decorativas a pesar de intencionados matices con contenido. La única excepción fue *Fragmentos de la vieja España*, la que en forma y ejecución mostró más individualidad creativa, así como vislumbres de la auténtica personalidad y potencialidades de Waldeen. El resto de los números temáticos fue menos consistente. En estilo que los abstractos y aún los *Negro Spirituals* recibieron un tratamiento balletístico.

Waldeen ha anunciado su renuncia a las formas balletísticas, pero su trabajo —un estilo libre de ballet salpicado con modernismos contradice su declaración. Más le valía expresar gratitud por su entrenamiento balletístico, que le ha permitido un sólido control y ligereza derivados sin duda de allí. Estas son sus grandes cualidades y nada se gana en estilo por la mezcla ocasional de unas cuantas características modernas. De hecho, varias de las danzas podrían haber sido brillantes como composiciones puras de ballet y ser francamente tratadas como tal, utilizando trabajo de puntas, así como detalles balletísticos en el vestuario. Realmente la eliminación de zapatillas de ballet, o soltándose su hermosa cabellera, o la inclusión de una postura “a la segunda”, no convierten a una composición en moderna. De todos modos ¿por qué la necesidad de denuncias? La escuela o forma ni importan: es la calidad de los resultados obtenidos lo que cuenta.

El público fue entusiasta y hubo una innovación en ese concierto, muchas flores fueron arrojadas sobre las candilejas.⁶²

Waldeen volvió a México y se presentó “con gran éxito”⁶³ en el Teatro del Palacio de Bellas Artes⁶⁴ el 16 de febrero y el 2 de marzo de 1939, con nuevas creaciones *Dos variaciones* de Golberg, *Reafirmación del romance*, *Danza para la regeneración*, *Tres negro Spirituals*, *Rondes D’Enfants*, *Suite del siglo XVII*, *Resurgimiento del romance*, *Bourée* y *Chacona*.

La abundancia de público en la sala de espectáculos, al presentarse Waldeen, en su primer concierto de danzas... demuestra elocuentemente que los espectadores fieles, acudieron llevados por el deseo de renovar las emociones estéticas, que ella les ofreció durante sus anteriores permanencias entre nosotros.

He aquí a una mujer que es, ante todo artista; una artista inconforme, reñida con los pasos clásicos... Waldeen sin dejar de ser plásticamente armoniosa, no es una bailarina que trate de seducir, ante todo con la belleza

⁶² VITAK, Albertina, “Dance Events Reviewed”, *The American Dancer*, abril de 1938, pp. 20 y 21.

⁶³ *Revista de Revistas*, núm. 1501, 26 de febrero de 1939.

⁶⁴ “Waldeen la sensacional bailarina que debutará en el Teatro de Bellas Artes”. *El Universal*, 16 de febrero de 1939, 1a. sec., p. 15 CJL.

corporal y con languideces puramente femeninas: en vez de alzarse, unidos los pies, fundidas las piernas en un solo perfil —como en una cauda de sirena— las afirma separadas, en geometría de compás, sobre la tierra.

A coquetería del gesto que implora caricias, prefiere los enérgicos y convincentes ademanes que asombran, o las patéticas actitudes de una impresión desoladora.

Así la aplaudió nuevamente el público adicto, en este primer programa, tanto en sus interpretaciones favoritas de Beethoven y Bach, como en los tres “negro spirituals”, profundamente dramáticos.⁶⁵

Una curiosa nota del escritor Francisco Monterde, pone en boca de un espectador, más bien admirador, las siguientes opiniones:

Waldeen encarna para mi gusto, el espíritu moderno, sobrio, innovador. Es una bailarina que logra, en sus pasos, realizar plásticamente lo que apenas han entrevisto algunos pintores audaces.

Waldeen sabe despojarse hasta de sus preocupaciones femeninas. En cuanto a sus vestidos, son sobrios, sin llegar a esa desnudez provocadora, apenas velada por gasas de otras bailarinas.

A Waldeen le basta inmovilizarse en la actitud final, como una estatua, animada por un soplo de música que, al cesar aquella volviera a ser estatua.

Retrataría a Waldeen proyectando su silueta sobre el perfil moderno de un rascacielos. Sus actitudes estarían de acuerdo con los ángulos y las perpendiculares prolongadas ambiciosamente hacia la altura. O más bien sola, porque su arte le basta para sugerir lo moderno, que piensa en lo futuro sin olvidar a Grecia.⁶⁶

Otros tres recitales ofreció Waldeen con Winifred Widener,⁶⁷ Elizabeth Waters⁶⁸ y el pianista Fausto García Medeles. El 6 de agosto de 1939,⁶⁹ Widener, exponente de la Escuela de Mary Wigman y del Colegio de Bennington, bailó una *Suite* de Golberg, *Sombra de la guerra*, *Campesina*, *Violinista campesino* y *Dilema filosófico*. Waldeen interpretó *Dos variaciones* de Golberg, *Danza para la regeneración* y *Dos negro Spirituals*. Waldeen y Widener, danza-

⁶⁵ MONTERDE, FRANCISCO, Teatros, Waldeen, Palacio de Bellas Artes. Presentación de Waldeen, *El Universal*, 19 de febrero de 1939.

⁶⁶ MONTERDE, FRANCISCO, “Teatros. Waldeen, Asunción Granados”, *El Universal*, 3 de marzo de 1939, 3a. sec., p.1.

⁶⁷ “Arte y artistas”, *Revista de Revistas*, 6 de agosto de 1939. p. 23.

⁶⁸ “Noticiero gráfico”, *Revista de Revistas*, núm. 1525, 13 de agosto de 1939. p. 25.

⁶⁹ Teatro Palacio de Bellas Artes, Waldeen & Winifred Widener, 6 de agosto de 1939. Programa de mano.

ron juntos *Figuras ciudadinas*. El 9 de agosto de 1939 en el Palacio de Bellas Artes⁷⁰ y 13 de agosto también en el Palacio de Bellas Artes,⁷¹ intervino también Waters, maestra del Estudio de Hanya Holm y el Colegio de Bennington. Las tres bailarinas brindaron una *Danza de introducción*. Waters, exhibió *Momentos terrestres*, *Imágenes del extravío* y *Danzas para el pueblo*. Widener *Danzas de juventud* y Waldeen *Chacona* además de repetir otras danzas de su repertorio.

Waldeen se quedó en México, junto con el director de escena Seki Sano, colaboraron activamente en la organización de el Teatro de las Artes del Sindicato Mexicano de Electricistas, “un teatro del pueblo y para el pueblo.”⁷²

El Departamento de Bellas Artes la invitó a organizar un ballet moderno, reviviendo el vasto proyecto formulado por Michio Ito durante su visita de 1934, el cual no encontró acogida en las esferas oficiales y, por tanto, no se llevó a cabo. Ito fue un artista que tuvo el propósito de crear un ballet mexicano basado en el empleo de los elementos folklóricos.⁷³ A fines de 1939 Waldeen creó la Escuela de danza moderna.⁷⁴ Meses después, previo examen, se integraron a ella, las alumnas de la Escuela Nacional de Danza: Dina Torregrosa, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Rosa María Ortiz, Lourdes Campos y Amalia Hernández.

Anna Sokolow, la intérprete más original de las danzas modernas

El pintor Carlos Mérida desde que dejó la Escuela de Danza de la SEP, continuó anhelando lo mejor, para desarrollar la danza en el país. Muestra de ello fue su intervención en el Congreso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, LEAR, de 1937. En

⁷⁰ Teatro Palacio de Bellas Artes, Waldeen & Winifred, Widener & Elizabeth Waters. 9 de agosto de 1939, Programa de mano.

⁷¹ Teatro Palacio de Bellas Artes, Waldeen & Winifred, Widener & Elizabeth Waters, 13 de agosto de 1939.

⁷² “Surgirá un positivo teatro de los trabajadores en el nuevo edificio social de nuestra organización el Teatro de las Artes”, *Luz*, núm. 144, 15 de diciembre de 1939, pp. 59 y 60.

⁷³ BARRIOS SIERRA, José, “Música. El Ballet de Bellas Artes”, *Hoy*, núm. 191, México, 19 de octubre, 1940, pp. 79 y 88.

⁷⁴ AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Waldeen, quién es quién en la danza”, en *Cine Mundial*, México, 15 de enero, 1972.

la sección de Artes plásticas, presidida por el pintor José Clemente Orozco, Mérida expuso lo siguiente:

De acuerdo con las necesidades actuales de México, de su transformación social y deseo de profundizar cada día más en ella, hasta lograr una cultura que le sea peculiar, es decir mexicana, pero de carácter universal, considerando que una acción de conjunto basada por una parte en el conocimiento de la técnica moderna de danza y por otra en el estudio de la coreografía popular mexicana, en la observación de la vida del pueblo que trabaja, vive y sufre, daría las formas auténticas necesarias para sentar las bases de una expresión viva y útil.⁷⁵

Para reforzar su tesis destacó:

En los Estados Unidos es en donde con mayor afirmación se está gestando la nueva forma de danza. Débese indudablemente a las especiales condiciones de la vida americana actual. A la extraordinaria Martha Graham, sin duda el más alto exponente de la coreografía contemporánea, debemos las más grandes enseñanzas, los descubrimientos más sensibles, las realizaciones de carácter colectivo más extraordinarias. Y con ella a una pléyade de bailarines que han seguido sus pasos: Anna Sokolow, Doris Humphrey, Lilliam Shapero, Charles Weidman. Tamiris, para no citar sino unos cuantos. Y el movimiento gestado por Martha tiende a difundirse, a extenderse vitalizándose cada vez más con el aporte de la formación de nuevos grupos, y con ellos nuevas intenciones y nuevos esfuerzos.

La nueva danza tiene ya realizaciones tan hondas, tan penetrantes, tan fuertes, tan llenas de un sentido de responsabilidad social... Hay en ellas concreciones de símbolos tendientes al comento de temas sociales, sátira, humor a veces, involuciones de elementos aparentemente ajenos a la danza como el teatro, el circo, el cine, las voces humanas, el "burlesque", la acrobacia.

Los temas de estos ballets están saliendo de la vida misma norteamericana...⁷⁶

Finalizaba Mérida diciendo:

El intento mío es llevar a consideración del Congreso... esta ponencia, se contrae a buscar nuevos medios de inyectar savia a la danza mexicana, para hacer de ella un elemento vitalmente expresivo, que manteniendo su carácter especial, sea una expresión latente de nuestra época. Y para ello no creo que haya más camino que el que nos está marcando la potente expresión coreográfica norteamericana.⁷⁷

⁷⁵ "Con un gran acto público mañana clausurará sus labores el Congreso de Artistas, *El Nacional*, 23 de enero de 1937. 1a. sec. p. 4

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

El Congreso acordó aceptar la proposición de Mérida, solicitando al Gobierno la creación de una escuela experimental de danza con técnica moderna.⁷⁸

Por todo esto no es extraño que Mérida haya invitado a Anna Sokolow a presentarse en nuestro país, cuando Anna efectuó un concierto en Nueva York. La invitación se formalizó a través de una carta oficial enviada por el Departamento de Bellas Artes.⁷⁹

Sokolow en esas fechas ya había sido reconocida por la prensa norteamericana que decía:

La primera experiencia personal dancística de Anna Sokolow fue frente a un auditorio lego, que jamás había asistido a un concierto en Broadway. Algunos de ellos ni siquiera entendieron o gustaron de sus presentaciones, no obstante a ella le encantaría tener la oportunidad de volver para educar al público de los lugares apartados que había visitado en sus giras, “quiero bailar para muchos, tantos como yo pueda, y no sólo en los escenarios de Broadway”, asegura Miss Sokolow. Me gustaría regresar con mi grupo y presentarnos ante algunos de quienes fueron espectadores nuestros en un club o reunión sindical.

Cuando el rostro pálido y tranquilo de esta joven se ilumina con la férvida expresión de sus pensamientos, se percibe la misma fuerza que en sus propuestas dancísticas; la idéntica sinceridad, presente en el estilo y forma de sus composiciones. La danza, dice ella, debe ser un lenguaje innato, por lo que no se debe tratar de imitar. La técnica debe aprenderse de un maestro, pero tenemos que encontrar nuestra propia manera de utilizarla, de modo de incorporar algo individual y personal a su desarrollo. En esta joven artista, ese crecimiento ha avanzado al punto donde ella siente la necesidad de ajustar sus propios medios y vehículos para las ideas que le van surgiendo.

Su deseo de auto expresión fructificó hace unos cuatro años cuando Sokolow se percató de la importancia de los grupos dancísticos, al observar a la Liga Dancística Obrera y organizaciones similares. Se dio cuenta de la auténtica necesidad de crear más organizaciones similares y creó un grupo conectado con el Theatre Union. Por un tiempo operaron como el Grupo de danza del Theatre Union presentándose en salas y lugares de reunión ante toda suerte de públicos.

La técnica de Anna Sokolow se deriva de Martha Graham. Bajo la influencia de Graham desde los lejanos días en el Teatro del Vecindario

⁷⁸ Hoy será la sesión de clausura del Congreso de Escritores que vino reuniéndose en esta ciudad. *El Nacional*, 24 de enero de 1937. 1a. sec. pp. 1 y 8.

⁷⁹ LYNTON, Anadel, “Ana Sokolow”, *Cuadernos del CENIDI Danza José Limón* 20, SEP INBA, 1988, p. 12.

(Neighborhood Playhouse), en la calle Grand cuando Miss Sokolow era miembro de la Compañía infantil y la Graham venía a enseñar, partiendo con un nuevo seguidor. Ahora es Anna Sokolow la maestra en el viejo Teatro Neighborhood.

De Louis Horst y Martha Graham Sokolow recibió la mayor (parte) de su entrenamiento y aún es miembro del Grupo Graham, dedicado a esa fase de la danza moderna que esa maestra representa. No obstante, fue a través de la evolución de su propio pensamiento y observaciones, que le surgió la idea de formar su propio grupo en donde poder trabajar, en cosas que le interesaban y que estaban más allá de su lugar como parte de la Compañía Graham.

Su grupo está constituido por jóvenes interesados en la danza moderna, quienes comparten el mismo punto de vista sobre lo que la danza debe ser. Algunos de ellos son estudiantes, otros empleados por la W.P.A. La totalidad son jóvenes pero han estado trabajando firmemente juntos los últimos cuatro años. Casi todos están entrenados en la técnica Graham por lo que 'hablan el mismo lenguaje dancístico' explica Sokolow.

Los más avanzados dan clases y de esa manera sostienen un estudio en cooperativa. El grupo carece de "patrocinadores". Tienen un fiel auditorio construido durante sus años de bailar en pisos, desde los grandes como el de la Arena San Nicolás, hasta los pequeños como el del Club de Trabajadores Alemanes en Yorkville.

'Sabemos bien nuestra responsabilidad frente a este público que nos pide bailar en esas diversas condiciones. Tenemos mucho que hacer. Hay siempre tantos lugares y ocasiones para bailar que nunca practicamos en el vacío: siempre hay usos prácticos para nuestra preparación (ensayos). Sentimos que nuestros esfuerzos son algo necesario' precisa la bailarina al describir la actitud de su grupo.

Anna Sokolow dice, con absoluta claridad, que no se ha separado técnicamente de la escuela de Martha Graham. Ella se entrenó en ese método, que es su instrumento (herramienta). Es en la aplicación de la técnica donde trata de expresar originalidad y un instintivo sentido creativo.

Es interesante investigar los orígenes de su inspiración. La música por sí sola, nunca le sugiere una danza a Sokolow, aunque hubo un tiempo en que sí lo hacía. Sin, embargo, en los últimos años, ella primero toma una idea y la música debe ser escrita hacia esa finalidad. Ella está fundamentalmente interesada en la gente y en sus complejas relaciones hacia la sociedad y hacia los demás, consecuentemente sus danzas han tratado principalmente condiciones y problemas sociales.

Anna Sokolow compone a partir de la emoción. Los acontecimientos literales (textos literarios o argumento) no le sugieren danzas —ella reproduce la emoción alimentada internamente por el acontecer o la situación—.

Lucha por representar la verdad de ese sentimiento, de tal manera que cuando la gente vea su baile, inmediatamente recuerden la idea y no puedan perder el tema de su representación.

Ese es, insiste Sokolow, el propósito de sus interpretaciones. No hay otra mira, considerando que esté tratando de inducir algo para imponer sus ideas al auditorio. Define sus intenciones cuando afirma seriamente —son ellas excesivamente poderosas—. Nadie pretende hacerlo. Sólo estoy procurando, como persona y artista, el mostrar cómo reacciono en la vida.

Tal como el pintor Picasso se conmueve por los acontecimientos de su país y expresa la emoción, surgida en él a través de su obra artística. Así Anna Sokolow trata a la danza como un arte activo y expresivo, reflejo de la vida y marcando el tiempo al pulso de la experiencia humana. Hay quienes ven a la danza como un mero arte pasivo, exclusivamente entretenimiento teatral. Pero la danza moderna a llegado a ser más que eso. Comprende tantas cosas como la propia vida puede contener, y por tal razón, exige más que meros movimientos hermosos, ejecutados con música agradable.

Esto es lo que nuestros jóvenes bailarines nos están mostrando. Eso es precisamente lo que Anna Sokolow quiere significar cuando encuentra belleza de manera que trascienda los estereotipos: es el despertar de la danza a su sentido de responsabilidad como gran arte.⁸⁰

En 1939 “Anna Sokolow y su cuerpo de baile” viajó a la ciudad de México y tuvo una temporada en la cual pudo dar a conocer sus creaciones.

Aquí está, en primer lugar, el nombre de Anna Sokolow, crismado por la crítica de allende el Bravo como “la intérprete más original de las danzas modernas, que a pesar de su juventud tiene una personalidad que la hace considerar como una auténtica creadora de los ballets que ejecuta...”

Ahora, gracias al valiente esfuerzo del empresario Francisco Hormaechea, disfrutaremos de la actuación de Anna Sokolow y su compañía. De esas inefables emociones que producen las rítmicas interpretaciones de los grandes músicos, por las aladas siluetas de los danzantes que tejen sobre el tablado los gráciles arabescos de sus corpóreas armonías. Procedente del “Teatro Guild”.

De Nueva York, viene directamente al foro del Palacio de Bellas Artes esta fulgurante y undívaga tropa de bailarinas, a deslumbrar nuestras retinas con el fantasmagórico derroche de luces y de serpentinos giros, que convierten el escenario en una visión de encantamiento.⁸¹

⁸⁰ SHIRLEY ALLEN, Patricia, “Joven moderna, Anna Sokolow Goes Forward”, *The American Dancer*, febrero de 1938, pp. 13 y 47.

⁸¹ Roberto “El Diablo”, “Marginalias faranduleras”, *Revista de Revistas*, año XXVIII, núm. 1507, 9 de abril de 1939.

La temporada en el Palacio de Bellas Artes inició el 8 de abril y terminó 15 de mayo. Más de 20 funciones, muchas de ellas patrocinadas por sindicatos y dedicadas a los obreros, empleados en general y estudiantes. El repertorio presentado incluyó: *Danza obertura*, *Matanza de los inocentes*, *Balada en estilo popular y Fachada*, *exposición italiana* (con vestuario diseñado por Rose Bank) de Alex North (1937); *Caso de historia* de Wallingford Riegger (1937); *Raro funeral americano* de Eric Seigmeister (1935); *Cuatro pequeñas piezas de salón* de Shostakovich (1937); *De la Suite Poema Guerrero* de F.T. Marinetti y Alex North; *Exilio* arreglo de Alex North, escrita para la danza por S. Funaroff y *Estudios en tiempos de Jazz* de Norman Lloyd, vestuario de Gabriel Fernández Ledesma. Los precios de entrada se cotizaron entre los \$0.50 en el tercer piso y \$20,000 por 6 entradas de plateas.

Muchas de las funciones fueron patrocinadas por sindicatos.

Armando de María y Campos afirmó en su crónica:

Indudablemente que el ballet *Fachada*, *exposición italiana* que acabamos de verle a Anna Sokolow y su Grupo está inspirado en *La mesa verde*, como *Raro funeral americano*, de la misma Anna Sokolow, música de Eric Seigmeister, lo está en *Pavane pour une Infante Difunte*, de Kurt Joos, música de Ravel... La visita de los ballets de Joos a Estados Unidos ha sido utilísima a los discípulos de Martha Graham.⁸²

El Departamento de Bellas Artes le pidió a Sokolow que se quedara, para formar un grupo de danza moderna. Fue contratada por la SEP.

En la Casa del Artista, en septiembre de 1939 hizo una exhibición de técnica moderna con el Cuerpo de Ballet de dicho centro.

Después Anna trabajó con alumnas escogidas de la Escuela Nacional de Danza: entre ellas, Alicia y Rosa Reyna, Martha Bracho, Carmen y Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Josefina Luna y Emma Ruiz. Rosa Reyna brindó su testimonio:

Anna no tenía interés de enseñar virtuosismo. A ella le interesaba el contenido. Quería sacar los movimientos de su propia necesidad expresiva. Era muy estricta en sus conceptos, muy exigente. Requería una concentración total para lograr la expresión a través del control del cuerpo. Al principio

⁸² DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas del teatro de hoy*, Ediciones Botas, 1941, pp. 75 y 76.

INICIO DE LA DANZA MODERNA EN EL PAÍS: ...
PATRICIA AULESTIA

Anna nos entrenaba con una barra de ballet y técnica Graham en el piso y el centro. Luego trabajaba el aspecto teatral de la danza. Para mi manera de pensar, la clase era muy completa.⁸³



Dora Duby en "Medusa"

⁸³ LYNTON, Anadel, *Anna Sokolow*, Cuadernos CENIDI Danza "José Limón", núm. 20, 1988.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBERG, George, *Ballet in America*, Mentor Books, Nueva York, EUA.
- AULESTIA, Patricia, *Despertar de la república dancística mexicana*, Ríos de Tinta Roja, México, 2012.
- , *La danza: Hojas de papel volando*, Publicadas en el diario *Cine Mundial* en los años 1953 a 1963, Editor Patricia Aulestia, México, 2012.
- AULESTIA DE ALBA, Patricia, “Miguel Covarrubias. Su lección”, en *Miguel Covarrubias*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, A.C., ed. MOP, México, 1987.
- , *Palacio de Bellas Artes, 50 años de danza*, ponencia, México, 1985.
- BARIL, Jacques, *La danza moderna*, Paidós, Barcelona, España, 1987.
- BARROS VALERO, Javier, *Palacio de Bellas Artes, 50 años de teatro*, Imprenta Madero, México, 1985.
- BEAUMONT, Cyril W., *Breve historia del ballet*, 2a. ed., Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1957.
- BRUNO RUIZ, Luis, *Breve historia de la danza en México*, Ed. Libro-Mex, México, 1956.
- CAMPOBELLO, Nellie, *Mis libros*, Cía. General de Ediciones, México, 1960.
- CHUJOY Y P. W. MANCHESTER, Anatole, *The Dance Encyclopedia*, Ed. Corr. y aum. Nueva York, EUA, 1967.

BIBLIOGRAFÍA

PATRICIA AULESTIA

- COMAS, Francisco, *El arte de bailar antaño y ogaño (sic)*, Fontana y Traverso, Buenos Aires, Argentina, 1933.
- CORTÉS, Alma Rosa, *60 Aniversario, Escuela Nacional de Baile*. INBA, CNCA, SEP, México, 1992.
- COVARRUBIAS, Miguel, *México realización y esperanza*, Ed. Superación, México, 1952.
- , “Florecimiento de la danza”, en *México, realización y esperanza*, Ed. Superación, México, 1952, pp. 144-145.
- CRAINE, Debra y MACRELL, Judith, *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press, Nueva York, EUA, 2000.
- CHÁVEZ, Carlos, *Epistolario selecto*, F.C.E., México, 1989.
- D’ACOSTA, Helia, *Veinte mujeres*, Editores asociados, México, 1971.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *Crónicas del teatro de hoy*, Ed. Botas, México, 1941.
- , *El teatro español contemporáneo visto desde México*, Ed. Stylo, México, 1948.
- DE OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, Porrúa, México, 1961.
- ESCUADERO, Vicente, *Mi baile*, Montaner y Simón, Ejemplar N° 308, Barcelona, 1947
- FERRER DE M., Gabriel, *Nuestra Ciudad. Mérida de Yucatán 1542-1938*, Impresor Pedro Castro Aguilar. México, 1938.
- FOKINE, Mijail. *Memorias de un maestro de ballet*. Ed. Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1981.
- GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez, Vida y obra*, F.C.E., México, 1960.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 18 vol. Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, CONACULTA, Instituto Mexicano de Cinematografía, Guadalajara, Jalisco, México, 1992.
- GASCH, Sebastián, *et. al.*, *De la danza*, Ed. Barna, Barcelona, España, 1946.

- DOUGLAS, Gilbert, *History of American Vaudeville*, Dover, 1940.
- GRAHAM, Martha, *Blood Memory*, Washington Square Press Publication of Pocket Book, EUA, 1992.
- HALFFTER, Rodolfo, *et. al.*, *Carlos Chávez, Catálogo de sus obras*, Sociedad de Autores y Compositores de Música, México.
- HERRERA, Hyden, *A Biography of Frida Kahlo*, Harper and Row, Nueva York, EUA, 1983.
- HYDEN, Salford, *The genius of danza, Pavlova*, Boston, EUA, 1931.
- KARSAVINA, Tamara, *Los ballets rusos. Mis memorias*, Ed. Schapire, Buenos Aires, Argentina, 1953.
- KENDALL, Elizabeth, *Así bailaron, Historia de la danza en los Estados Unidos*, Edamex, México, 1982.
- KOEGLER, Horst, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, 2a. ed. 1987, reimp. Oxford University Press, Nueva York, EUA, 1988.
- KOCHNO, Boris, *Le Ballet*, Hachette, París, Francia, 1954.
- LEVINSON, André, *La danse d'aujourd'hui*, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, París, Francia, 1929.
- LYNTON, Anadel, *Cuadernos del CENIDI-Danza "José Limón"*, SEP, INBA, USIS, México, 1988.
- LÓPEZ, Rafael, *La leyenda de los volcanes*, México, 1918.
- LUNA ARROYO, Antonio, *Historia de la danza moderna*, Publicaciones de danza moderna, México, 1959.
- LUNACHARSKY, Anatoly V., *El arte y la revolución (1917-1927)*, Cultura proletaria N° 11 y 12, México, Grijalbo, 1975.
- M. CAMPOS, Rubén, *El folklore musical en las ciudades*, México, 1930.
- MÉRIDA, Carlos, *Sobre problemas de la danza en México*, Fondo Carlos Mérida, Galería Arvil, México.
- MONEY, Keith, *Pavlova. Her life and Art*. Alfred A. Knopf editor, Nueva York, EUA, 1982.

BIBLIOGRAFÍA

PATRICIA AULESTIA

MUSACCHIO, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México*, Andrés León Editor, México, 1990.

NOVERRE, Jean Georges, *Cartas sobre la danza y los ballets*. Ediciones Centurión, Buenos Aires, Argentina, 1946.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Roberto. *Descorriendo el telón. 40 años de teatro en México*, Gráficas Ed. Rollén, Madrid, España, 1956.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, Prólogo de Salvador Novo, 5 vols. 3a. ed. Ilustrada. Biblioteca Porrúa. México, 1961 (1911-1961).

OLIVER, Daniel, STOKOWSKI, *A Counterpoint of View*, Dodd, Mead and Company, Nueva York, EUA, 1982.

DEREK & Julia Parker, *The Natural History of the Chorus girl*, The Bobbs-Merrill Company, Nueva York, EUA, 1975.

PALMER, Winthrop, *La danza teatral*, Edamex, México, 1981.

PASI, Mario, *El Ballet*, Enciclopedia del Arte Coreográfico, Aguilar, Madrid, España, 1980.

RAMOS SMITH, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*. Alianza Ed. CONACULTA, México, 1991.

———, *Teatro musical y danza en México de la belle époque (1867-1910)*, UAM, Ed. Gaceta, México, 1995.

RAMOS, Samuel, *Educación en México*, UNAM, México, 1941.

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Tomo II, F.C.E., México, 1964.

SIEGEL, Marcial B, *The shapes of change*. Avon Discus, Nueva York, EUA, 1981.

SOLANA, Fernando, *et. al.*, *Historia de la Educación en México*, SEP, F.C.E., México, 1981.

TABLADA, José Juan, *Los días y las noches de París*, Librería de la Vida, De Ch. Boret, París, Francia, 1918.

VASCONCELOS, José, *De Robinson a Odiseo*, Aguilar Editor, Madrid, España, 1935.

———, *Discursos, (1920-1950)*, México, Ed. Botas.

———, *Estética*, México, Ed. Botas, 1935, 1945.

ZARINA, Xenia, *Classic Dance of the Orient*, Crown Publishers, Inc. Nueva York (1920-1950), 1967.

ZUNO, José G., “Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana”, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1969.

Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, LII Legislatura, *Derechos del Pueblo Mexicano, México a través de sus constituciones*, Historia Constitucional IV, México, 1985.

Diccionario del Ballet y la Danza, Ed. Argos, Barcelona, España.

H. Cámara de Diputados, *Los presidentes de México ante la nación, 1821-1984*, México, 1985.

“Palacio de Bellas Artes”, *Los edificios más hermosos de México*, Colección grandes arquitectos, México, 1984.

50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes, 2 tomos. INBA, México, 1986.

50 años de Ópera en el Palacio de Bellas Artes, INBA, México, 1986.

Secretaría de Educación Pública, *Boletín informativo* Tomos I, II, IV, México, D. F.

El Correo, Tampico, Tamaulipas, México.

- El Conde Sancho, febrero 3 y 4 de febrero de 1919.
- Gilberto Torres, mayo 6, 1924.

El Maestro, Revista de cultura nacional, México.

- Samuel Chávez, enero y febrero de 1922.

El Nacional, México, D. F.

- Michio Ito, junio 2 de 1934.

El Popular, México, D. F.

- Guz Aguila, diciembre 14 de 1931.

BIBLIOGRAFÍA
PATRICIA AULESTIA

El Pueblo, Periódico liberal político, México, D. F.

- Buffalmaco, 26 de enero de 1919.
- Buffalmaco, 16 de febrero de 1919.

El Universal, Diario político de la mañana, México, D. F.

- Xavier de Bradomín, 27 de enero de 1918.
- Alvaro de Alhamar, 13 de enero de 1919.
- “Clitandro”, 18 de enero de 1919.
- Carlos González Peña, 31 de enero de 1919.
- “Orión”, febrero, 1919.
- Carlos González Peña, 7 de febrero, 2 y 18 de marzo de 1919, 7 de mayo de 1924 y 16 de junio de 1934.
- Jacobo Dalelavuelta, 22 de abril de 1929 y 22 de noviembre de 1935.
- Francisco Monterde, 16 de junio de 1934.
- Salvador Ordóñez Ochoa, 26 de agosto de 1935.
- J.D., 4 de mayo de 1936.

El Universal Gráfico, México, D. F.

- Mario Mariscal, mayo 21, 1936.

El Universal Ilustrado, México, D. F.

- Francisco del Rey, 21 de junio de 1927, pp. 22, 62.

Excélsior, México, D. F.

- “Buffalmaco”, 26 de enero de 1919.
- Rafael Heliodoro Valle, julio, 1922.
- Próspero Miramón, 9 de abril de 1925.
- Elizondo, 7 de junio de 1934.
- G. Alfaro, 20 de mayo de 1935.
- Patricia Rosales y Zamora, 6 de enero de 1990.
- Elizondo, 14 de diciembre de 1995.

Filadelfia Public Ledger, Filadelfia, EUA.

- Samuel L. Laclar, 1 de abril de 1932.

Heterofonía, México, D. F.

- Robert L. Parker, julio-septiembre, 1986.

Hoy, México, D. F.

- Rosario Sansores, 17 de diciembre de 1938.
- Belle Lopatín, 4 de febrero de 1939.
- Luis Bruno Ruiz, 8 de febrero de 1976.

Inquirer, Filadelfia, EUA.

- Linton Martin, 1 de abril de 1932.

Jueves de Excélsior, México, D. F.

- Fernando Mota, 24 de agosto de 1933, 29 de noviembre de 1934 y 30 de noviembre de 1937.
- Juan Galeana, 30 de noviembre de 1933.
- Waldeen, 23 de febrero de 1935.
- J.L., 11 de noviembre de 1937.

La Prensa, México, D. F.

- “Amendolla”, 4 de junio de 1934.

New York Times, Nueva York.

- John Martin, 14 de febrero de 1938.

Nuestra Ciudad, Organó informativo del DDF, México.

- Manuel Castro Padilla, agosto, 1930.

Pegaso, Revista ilustrada, México, D. F.

BIBLIOGRAFÍA

PATRICIA AULESTIA

- Buffalmaco en “Teatros y cines”, 29 de junio de 1917, N° 16, p. 10.
- Buffalmaco en “Vida artística y literaria”, N° 6, p. 10.
- Buffalmaco en “Teatros y cines”, junio 14, 1919.

Revista de Revistas, México, D. F.

- Glóbulo, 2 de septiembre de 1917.
- Jorge Buset, 20 de junio de 1926.
- Carlos Sánchez, 14 de abril de 1929.
- Pablo Leredo, 17 de julio de 1932.
- Roberto “El Diablo”, 4 de diciembre de 1932.
- Arturo Rigel, 22 de julio de 1934.

Ruta, México, D. F.

- Armando de María y Campos, 21 de mayo de 1935.
- Martín Luis Guzmán, 6 de noviembre de 1960.

Social, México, D. F.

- Emilio Portell Vila, junio, 1932.

Time, Nueva York

John Martin, 1 de abril de 1932.

Todo, México, D. F.

- Armando de María y Campos, 19 de junio de 1934.
- Tina Vasconcelos de Berges, 26 de junio de 1934.
- Armando de María y Campos, 2 de septiembre de 1935.
- Baltasar Dromundo, 10 de septiembre de 1935.
- Raquel Bjornstrom de Balmori, 8 de octubre de 1935.
- A.F.B., 8 de abril de 1948.

Two Republics.

- C.L.S.E., 16 de enero de 1993.

*Hemerografía*¹

(A menos que se indique lo contrario, todos los periódicos y revistas fueron editados en la ciudad de México)

The American Dancer, New York, 1936.

Los Angeles Sunday Times, Los Angeles, 1925.

Así, 1942.

Boletín informativo del CID Danza 2 y 3, INBA, 1985.

Cine Magazine, 1927.

El Correo, Tampico, 1932.

Calzado y tenería, 1928.

Cuadernos del CID Danza, núm. 16, INBA, 1987.

Dance Index, 1944.

The Dancing Master, Chicago, 1929, 1930.

Dance Review, 1927.

Excelsior, 1926-1928, 1930-1932, 1934, 1951, 1953-1955, 1964.

The Foreword, New York, 1930.

Gráfico, 1929.

Hoy, 1938.

Jueves de Excelsior, 1927, 1930, 1931.

México en el arte, 1952.

Movimiento, 1935

El Nacional, 1932.

Novedades, 1944.

¹ Todos estos documentos se encuentran en el Fondo Patricia Aulestia. CENIDI Danza-Biblioteca de las Artes. Colecciones reservadas: Lettie H. Carroll, Escuela de baile Carroll y Ballet Carroll. Por razones de fuerza mayor, no ha sido localizada la procedencia de algunos de los artículos, pero pueden ser consultados en las colecciones reservadas: Lettie H. Carroll, Escuela de baile Carroll y Ballet Carroll.

BIBLIOGRAFÍA

PATRICIA AULESTIA

Revista Ovaciones, 1927.

El Popular, 1931.

El Porvenir,. Monterrey, 1932.

La Prensa, 1929, 1932, 1940.

Revista de Revistas, 1919, 1924-1929, 1930, 1932, 1936.

Rotográfico, 1929.

El Universal, 1918, 1919, 1927-1936, 1939, 1950-1952, 1957, 1963.

El Universal Ilustrado, 1923, 1924, 1926, 1927, 1929.

Respetable Público, 1930.

San Antonio Evening News, San Antonio, 1924.

El Sol. Monterrey, 1932.

Studies in Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars, 1994.

The Terpsichorean, Ohio, 1922, Chicago 1925, 1928.

Todo, 1934, 1935, 1940.

Two Republics.

The Two Step, Ohio, 1920.

Vida Social, Monterrey, 1932.

Documentos

1919

Gran Teatro Esperanza Iris, Gran Compañía de Ópera Italiana, otoño de 1919. Volante. Caruso y Adela Costa como directora.

Gran Teatro Esperanza Iris, Gran Compañía de Ópera Italiana, *Lucía di Lammermoor*, 24 de abril de 1919. Volante.

Gran Teatro Esperanza Iris, Gran Compañía de Ópera Italiana, *Sansone e Dalina*, 26 de abril de 1919. Volante.

Plaza de Toros, El Toreo, Gran Compañía de Ópera Italiana, *Sansone e Dalina*, 5 de mayo de 1919. Volante.

1924

Teatro Municipal, Gran Compañía Rusa Pavley & Oukraisky, Río de Janeiro, 26 de mayo de 1924. Programa de mano.

1927

Academia Gomezanda, Festivales artísticos. *La Fiesta del Fuego*, febrero de 1927. Volante.

1930

Teatro Esperanza Iris. Temporada Lírica Rusa. Ópera Privé de París, 11 de febrero de 1930. Programa de mano.

1931

Nellie Campobello. *Cartucho*. Documento mecanografiado s/f. siete pp. Colección Liza Arzubide.

1934

Teatro Hidalgo. Michio Ito y su cuadro coreográfico de solistas. 2 de junio de 1934. Programa de mano.

Teatro Hidalgo Waldeen. 29 y 31 de julio de 1934. Programa de mano.

1935

Teatro Hidalgo. Interpretaciones aztecas y mayas, 27 de julio de 1935. Programa de mano.

1936

20 Gran Concierto "Aguila" en Chapultepec. Hermanas Marcué. 1936. Volante.

1937

20 Gran Concierto "Aguila" en Chapultepec. Hermanas Marcué. 1937. Volante.

BIBLIOGRAFÍA

PATRICIA AULESTIA

Pérgola Angela Peralta. 29 Gran Concierto “Aguila”, 27 de abril de 1937. Carrols Girls y Eva Beltri. Programa de mano.

1938

Martín Luis Guzmán. “Nellie Campobello y *Las manos de mamá*”. 27 de febrero de 1938. Disertación para los estudiantes de la Universidad de Ohio.

Palacio de Bellas Artes, “Festival de danzas modernas Dora Duby”, 8 de octubre de 1937. Programa de mano,


1939

Teatro Palacio de Bellas Artes. Waldeen & Winifred Widener. 6 de agosto de 1939. Programa de mano.



Soñando ser un cisne, como Pavlova

Historias alucinantes de un mundo ecléctico. La Danza en México 1910-1939 se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2013, en los talleres de Impresos Chávez de la Cruz, Valdivia 31 Col. María del Carmen, Delegación Benito Juárez México, D. F., Tel. 5539 5108, Fax 5672 0119 impresoschavez@yahoo.com. Se utilizó papel bond de 75 grs. y couché de 250 grs. La edición consta de 1 000 ejemplares.



*H*istorias alucinantes de un mundo ecléctico. *La danza en México* es un estudio que trata de completar el panorama de un periodo histórico de la danza escénica mexicana, basado principalmente en documentos hemerográficos que cubren el desarrollo dancístico de 1910 a 1939.

Se ampliaron las fuentes usadas por Patricia Aulestia, en sus publicaciones: *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, *Despertar de la república dancística mexicana (1917-1939)* y *Las "chicas bien" de Miss Carroll. Estudio y Ballet Carroll (1923-1964)*. Precizando su procedencia (pies de imprenta, título, año, mes y día).

Además de compilar estos documentos, se elabora un texto que también es un registro sistemático de las fuentes localizadas para reconstruir ese periodo que aborda el quehacer danzario de esos años.



9 786070 071928