



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Camacho, Patricia. *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*. México: Cenidi Danza/FONCA/INBA/CONACULTA/, 2009.

ISBN: 9789707646056

Descriptores temáticos (palabras clave): Josefina Lavalle (1924-2009), biografía, entrevistas, coreografía, danza mexicana, biography, interviews, choreography, Mexican dance.

Josefina Lavalle:

Institucionalidad y rebeldía



Patricia Camacho Quintos

Josefina Lavalle:
Institucionalidad y rebeldía

Josefina Lavalle: Institucionalidad y rebeldía

Patricia Camacho Quintos

Fotografía de portada:
Ricardo Ramírez Arriola/e7 photo.com
Retrato de Josefina Lavalle, 2007.

La presentación y disposición en conjunto de

Josefina Lavalle: Institucionalidad y rebeldía

Son propiedad del autor

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida o transmitida, mediante ningún sistema o método, electrónico o mecánico (INCLUYENDO EL FOTOCOPIADO, la grabación o cualquier sistema de recuperación y almacenamiento de información), sin consentimiento por escrito del autor:

Derechos reservados conforme a la ley:

© Patricia Camacho Quintos
Primera edición, 2009.

© Instituto Nacional de Bellas Artes
Primera edición, 2009.

ISBN: 978-970-764-605-6

Para la publicación de este libro se recibió apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA 2008.

Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico.

Índice

Presentación	9
Glosario de afectos	11
Testimonio de Lin Durán	13
Genio y figura	14
Capítulo 1: Lo que no se hurta, se hereda	17
Capítulo 2: Hija de tiple, tiplita	27
Testimonio de Guillermo Arriaga	35
Capítulo 3: El éxtasis al bailar es la experiencia más maravillosa	37
Testimonio de Guillermina Bravo	43
Capítulo 4: Coreógrafa rigurosa y original	45
Capítulo 5: Su honda huella como educadora	51
Testimonio de Margarita Tortajada	57
Capítulo 6: Pionera en la investigación académica de la danza en México	61
Capítulo 7: Política, guerra y civilidad	67
Testimonio de Mario Kuri-Aldana	71
Capítulo 8: Ay amor, ya me volviste a dar	73
Testimonio de Evelia Beristáin	75
Premios y distinciones	77
Selección de textos inéditos de Josefina Lavalle	79
Textos inéditos sobre Josefina Lavalle	91
Catálogo de obra	111
Cronología	119
Fuentes	127
Memoria Gráfica	129

Presentación

Josefina Lavalle ha cultivado un arte mayor. El de saber vivir. El de serle fiel a sus convicciones. El de seguir una fuerte vocación. Le ha dedicado todo su vigor, talento y oficio a la danza. No hay nada en ella que no sea resultado de la voz de Terpsícore susurrándole al oído.

Estas aproximaciones biográficas a su persona son resultado de continuas entrevistas en el estudio de su casa, donde siempre fui amable y cálidamente recibida. Pero a Josefina Lavalle le gusta hablar poco, así que entrevistarla, en un principio, no fue fácil.

Después de nuestros primeros encuentros para tal fin, otras tantas entrevistas fueron realizadas durante nuestra estancia en la ciudad de Aguascalientes. Fue ahí, durante la convivencia continua, que la sentí más cercana, que nos entregamos una a la otra un afecto singular, muy genuino.

Decidí hacer este trabajo por el profundo respeto y por la admiración que he sentido siempre por ella. Concluyo este texto con algo más que eso. En todo este tiempo en el que me permitió penetrar en su mundo y en buena parte de su intimidad aprendí a quererla, a quererla mucho.

Pude constatar que es un ser humano complejo. Y esa complejidad se ve reflejada en su producción artística e intelectual, siempre hilvanadas y hermanadas por su pulso vital: la danza. Como funcionaria, maestra e investigadora se ha conducido de manera institucional. Como mujer y como creadora ha expresado su rebeldía. Dualidad, al parecer necesaria, para abrirse paso en su profesión y en la vida, en medio de la hermética moral que prevaleció en el México de buena parte de la pasada centuria.

Gracias al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón* por permitirme hacer este trabajo. AL FONCA, por patrocinar su publicación, a través de la XXIV emisión del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. A Josefina Lavalle por su irrefrenable generosidad, debido a la cual tuve acceso a todos los materiales que hicieron posible este texto, incluidas las imágenes inéditas que extrajo de sus álbumes personales para que, a petición mía, fueran publicadas en este libro. La digitalización estuvo a cargo de Alejandro Reyes y Mónica Hernández Ibarra. Patricia Ruiz Rivera tuvo la amabilidad de hacer una cuidadosa lectura al manuscrito y agradezco sus observaciones.

Asimismo, quiero expresar toda mi gratitud a Fidel Romero, asistente de

investigación de este proyecto, y a Raúl García, corrector de estilo, ya que sin el apoyo de ambos no habría terminado nunca. Asimismo, a la maestra Aída Martínez quien, junto con la doctora Alejandra Ferreiro, es la colaboradora más cercana de Josefina Lavalle y quien estuvo al pendiente de que yo contara con toda la información necesaria para esta investigación.

Es difícil encontrar en el mundo de la danza alguien que además de bailar sea editor de libros. Yo tuve la fortuna de que la bailarina y maestra de danza Emily Vargas Estévez realizara el diseño editorial y la tipografía de este libro, como parte de su labor en la empresa Amateditorial. Y lo hizo con compromiso y pasión. Gracias.

Las siguientes páginas están escritas con tres tipos de voces narrativas: la de Josefina Lavalle, la de los personajes entrevistados en torno a ella y cuyos testimonios aparecen sobre recuadros en gris como interludio entre algunos capítulos, y la voz de la autora.

Además hay una sección con textos hasta hoy inéditos de la autoría de Josefina Lavalle, y otra con textos inéditos sobre ella. Un capítulo está destinado a sistematizar el catálogo de su obra, donde cada coreografía es comentada por el personaje que aquí nos ocupa. Y consta, hacia el final, de una cronología general. La totalidad de las imágenes pertenecen al archivo personal de Josefina Lavalle.

Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía aspira a ser una obra de divulgación, que penetre en el gusto por la lectura sobre personajes fundantes de nuestra danza. Desea enfrentar los ojos ávidos y curiosos de los estudiantes de las escuelas profesionales de danza, sí, pero también de las primarias, las secundarias, el bachillerato y los estudios profesionales. Y tiene el anhelo de llegar a las manos de esos estudiosos eternos, que encuentran en el placer de las artes un particular gusto por la vida. A los estudiantes mexicanos está dedicado este libro.

Glosario de afectos

Una de las cuestiones que quedan implícitas a lo largo de este libro son los vínculos afectivos que Josefina Lavalle ha fraguado a lo largo de su vida con personalidades e instituciones de la danza y la cultura. A manera de glosario, ella misma nos responde en las siguientes líneas lo que le han representado figuras señeras de la danza, algunos funcionarios con los que entabló relación y su *alma mater*: el INBA.

Waldeen: La artista y maestra que me orientó definitivamente hacia el quehacer dancístico como un proyecto de vida.

Guillermina Bravo: De ella recibí el impulso, el aliento, el consejo fraterno y la disciplina necesaria para el trabajo creativo en mis primeros años como coreógrafa.

Rosa Reyna: Su ejemplo como extraordinaria bailarina y su disciplina fueron un incentivo en mi preparación técnica. Su compañerismo y su apoyo para mi trabajo coreográfico cuando estuvimos juntas, en los últimos años de la compañía del INBA: el Ballet de Bellas Artes, consolidaron una amistad que ha perdurado toda nuestra vida.

Ana Mérida: Mi agradecimiento por su apoyo definitivo y la oportunidad de desarrollarme en el campo de la educación dancística, en una de las etapas iniciales de la Academia de la Danza Mexicana. Conservo aún mi cariño y admiración profunda por su talento y enorme personalidad como mujer y artista, atributos que la hicieron destacar en el mundo de la danza de su época y que fueron para mí un estímulo, no obstante mi desacuerdo con sus últimas decisiones oficiales.

Guillermo Arriaga: Entrañable amigo que culminó con su obra *Zapata* el movimiento nacionalista de la danza moderna mexicana. A quien debo la oportunidad de haber creado la coreografía de nuestra obra *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda* (1986). Y digo nuestra porque fue basada en una idea de Guillermo, con la estupenda música de mi Mario Kuri-Aldana. Recordar su interpretación en *El venado y la luna*, coreografía de Ana Mérida, o su maravillosa actuación en *Zapata* es revivir toda una época en la que la técnica era superada por la pasión interpretativa.

Oscar Puente: Uno de mis más queridos y recordados compañeros, quien colaboró como intérprete y solista en varias de mis obras, especialmente en *La maestra rural*. Siempre encontré de su parte disposición y talento creativo. Pero nuestra amistad fraterna creció durante el tiempo en que estuvimos en Europa, cuando nos acompañamos en la aventura –para mí desconocida hasta entonces– de la revista musical y el *show*. Ni él ni yo olvidaremos nuestras exitosas actuaciones en

la Unión Soviética durante casi ocho meses por el norte, el sur, el este y el oeste de ese país, invitados por la embajada mexicana, y después en China. Tampoco olvidaremos nuestras múltiples peripecias cuando nos separamos del Ballet Popular, después de la actuación de esa compañía en la Feria de Bruselas, para llevar a cabo una actuación en la televisión de la BBC de Londres y una gira por Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia y Polonia.

Elena Noriega: Magnífica coreógrafa, dejó obras que han quedado como parte de la etapa nacionalista de la danza moderna: *Tierra*, en la que tuve el honor de bailar, y *Juguete mexicano*, en la que me tuvo la confianza para darme el papel de la muñeca. La admiré como maestra porque sus enseñanzas no se limitaban a los problemas técnicos, sino que abordaban también los artísticos y comunicativos.

Gloria Contreras: Gloria es una artista ya reconocida por todos, con un público creado por ella. Mi relación con Gloria como coreógrafa fue muy estimulante en la temporada de la Compañía Oficial del Ballet de Bellas Artes, en el año de 1961 o '62, cuando participé en su obra *Piezas y bagatelas*, de Anton Webern, y en *Ocho por radio*, de Silvestre Revueltas. Del mismo modo, tuve la suerte de tenerla como intérprete magnífica y profesional en mi coreografía *Danza para cinco palabras*.

Anna Sokolow: Su influencia ha sido determinante en mi formación como coreógrafa. Trabajar bajo su dirección artística fue una gran enseñanza y una oportunidad única. No podré olvidar la rica experiencia que fue el bailar en sus obras *Sueños* y *Ofrenda musical*, ni sus sabias y creativas sugerencias para mi coreografía sobre Kafka *Informe a una academia*.

José Limón: Del mismo modo, la experiencia de trabajar bajo su dirección y, sobre todo, participar de sus enseñanzas técnicas y artísticas fue para mí la fuente más rica y hermosa de mi vida como bailarina. Mi participación en su *Misa brevis* y la suerte de haber bailado y haber sido cargada por él, maestro maravilloso y creador único, será inolvidable para mí.

Juan José Bremer: Su apoyo y confianza en mí, durante el tiempo en que fue director del INBA, será una deuda impagable.

Salvador Vázquez Araujo: La respuesta está en la lucha de más de cincuenta maestros que con su valiente posición no dejaron morir a la Academia de la Danza Mexicana, contrariamente a lo que se pretendía, y continuaron con la misma línea educativa y artística por muchos años.

INBA: La casa donde he vivido mi educación artística y académica.

Recuerdo que Chepina era muy hermosa. Todos los señores se enamoraban de ella. ¡Pero un pegue que tenía...! Tremendo. Y con razón. Era una mujer muy bella y además muy original para vestirse. Como tenía una cinturita, inventó unas faldas con tela de cambay, largas y con mucho vuelo, y con una como fajita hecha de la misma tela. Entonces se veía preciosa, porque además era a la moda, como las películas de la época. Se veía muy hermosa y bailaba fantástico. Entonces era como la reina en el Ballet Nacional.

Ella en ese tiempo estaba de izquierdosa. A lo mejor todos en ese tiempo éramos nacionalistas, patriotereros, izquierdosos. Todos éramos así. Entonces ella feminista, yo también feminista de los cuarenta... ¿Te imaginas? Pioneras del feminismo. Hizo una coreografía sobre Madame Bovary, que sufre todos los rigores del patriarcado.

Como bailarina era espléndida, con mucha fluidez, nada de *stacatos* ni de fuerzas, sino que muy fluida y muy graciosa. Como ella estudió ballet y folclor y no sé que tanto, y luego con Waldeen, entonces pues entre todas estas cosas ella encontró un lenguaje propio que era muy delicioso.

Impecable su aspecto, siempre nos estaba regañando porque andábamos fachosas. No nos bañábamos suficiente. Pero la pobreza es terrible. Si no comes, cómo vas a estar pensando en bañarte o en comprarte ropita, si sales corriendo para ganar dinero y luego ir al ballet. Bueno, eso de que nos regañaba no es exacto, porque hacía comentarios muy discretos de indirectas muy finas. Es una gente tan meticulosa y cuidadosa... Lo mismo era su vestuario para bailar: impecable. La verdad es que todos estaban bien impactados con Chepina. Es la verdad. Chepina era la consentida de Waldeen. Finalmente, porque tenía todas las cualidades que tiene una bailarina: era puntual, precisa, buena bailarina, amable, todo. Realmente una gente increíble.

Lin Durán

(En entrevista el 17 de octubre de 2003).

Genio y figura...

Para su fortuna nació mujer. Encajes, algodón, sedas, rasos, mezclilla, lana, tacones altos, bolsos de todos los colores, cadenita de oro en el tobillo, peinados de variados estilos: desde la peluca a la afro hasta el alisado más contundente.

Para hacer el recuento de su vida hay que hacer un recorrido por sus prendas de vestir: Incontables. Insaciable en la afición a las texturas, a los colores claros, a los modelos sobrios y juveniles a la vez.

Desde el calzoncito con encaje en su primera foto, pasando por su vestido confeti en un concierto de piano o sus trajes de bailes mexicanos, españoles y de colorido exótico y vital como su pulso, hasta la emulación de Scarlet O'Hara en *Lo que el viento se llevó* o el vestido de coctel concebido por un diseñador afamado, de cuyo nombre no quiere acordarse porque gracias a ese sofisticado modelo su hermano bromeaba diciendo que parecía "una princesita de cuento".

Pero fue su madre su principal diseñadora de modas. Ella misma le confeccionaba la ropa a gusto y medida exactos. La enseñó a ser muy melindrosa con lo que se ponía y a cuidarlo bien. Nada de emplear la misma ropa de calle en casa. Al llegar al hogar había que cambiarse, colgar todo en ganchos y cubrirlo con bolsas de polietileno. Y organizarlo por colores. Todavía practica ese ritual.

Los episodios de su vida se visten con las distintas etapas de la moda de todo el siglo XX. Lució lo mismo vestiditos mínimos de algodón siendo una niña, que faldas y vestidos hasta el huesito del tobillo. Luego vinieron los pantalones, que son las prendas con las que más cómoda se siente ahora. Los cuellos acentuados, contrastando con el tono de la blusa. Los reflejos hippies.

Su closet alberga más de setenta pares de zapatos de todos modelos, altos y colores, con las respectivas bolsas que les hacen juego. Las suelas están tatuadas de danza. De los corredores de la Academia de la Danza Mexicana, de Bellas Artes, del Colegio de Bachilleres, del Cenart. O los pasillos de Canal Once, donde condujo una serie de programas de danza luciendo modelitos exclusivos.

Ahí están seguramente los zapatos que se llevó a la gira en barco, por el Caribe, con la señora Echeverría. Otros más cómodos con los que visitó las comunidades indígenas de nuestro país. El abrigo que usó en el invierno cuando se estrenó su versión de *El cascanueces*. Sus blusitas holgadas con las que pasa cada fin de año en Acapulco, donde aprovecha para surtirse anualmente de novedades en modelos y tallas singulares, desde los aparadores de las Fábricas de Francia.

Talla tres *petite*. Dificultad para encontrar faldas adecuadas. Las que hay en esa medida son muy cortas. Por lo demás, sin problema. Ella es atemporal y le gusta vestir bien. Kenton, Zara y el departamento de *juniors* de Suburbia.

Dicen que como se tiene el coche se tiene la casa. Y como se tiene la casa se tiene la mente. Y la mente de Josefina Lavalle, por lo que habla su armario, es ordenada, pulcra; llena de belleza, de claridad, de precisión.

Me contó que hay cosas que ya no se pone. Pero su talla es tan pequeña que no sabe a quién le podría donar lo que ella no usa. También recordó que un día estaba en Chiapas y al ver a las indígenas tan pobres, con sus pies descalzos, sintió mucha vergüenza de tener tan lleno su clóset.

Pero también es cierto que cada cosa le trae un recuerdo que forma parte de su memoria. Y de su educación. Hoy esa educación prevalece en sus hábitos. Y la verdad es que además de ser muy meticulosa tiene un muy afortunado gusto para elegir y combinar sus prendas. Su manera de vestir es un sello que la distingue. Sin duda, su genio y su figura los llevará hasta la sepultura.

Capítulo 1

Lo que no se hurta, se hereda



1.1 Gente sencilla y buena

Hay una leyenda que cuenta que dos hermanos piratas, de apellido Lavalle, en el México novohispano, llegaron a costas de Campeche. Uno se marchó a Sudamérica (se sabe incluso de un insigne general Lavalle en Argentina, donde una avenida lleva su nombre). El otro se quedó en el puerto del sureste mexicano.

Tal es la ascendencia del capitán de puerto Juan Lavalle, encargado del correo en Campeche. Se trataba de un hombre tan tranquilo que su aguerrida mujer, Paulina Bassó (de madre italiana), lo tuvo que tirar un día de la hamaca para que fuera a recoger la correspondencia que el silbato de un barco le anunciaba había llegado.

Marido y mujer eran el yin y el yang, la tranquilidad y la efusividad respectivamente. Don Juan, de lo más calmado y pacífico, y doña Paulina, inquieta, parlanchina, fuerte. Era gente sencilla y buena que disfrutaba de los placeres de la cotidianidad.

Al mediodía se cerraba el puerto para que la gente comiera. Esas costumbres antiguas te dan la idea de que se vivía en un país muy sereno, muy dedicado a cosas cotidianas, gozando de ellas.

Estaban en contra de la política de Maximiliano y Carlota. Como signo de protesta portaban un sombrero con listones rojos, porque así querían mostrar que ellos sí eran mexicanos. Procrearon siete hijos: tres mujeres y cuatro varones. La mayor llevó el nombre y el carácter de su madre. La segunda, Josefina, era tan serena como su padre. Y la tercera fue llamada Conchita, como una evocación de los elementos marinos, cuya brisa refrescaba sus cuerpos en medio del agobiante calor. Los varones fueron Joaquín, artista de variedades; Luis, maestro; Eduardo, que trabajó en la policía montado en una motocicleta, y Federico, el menor, quien “era terrible; de pronto desaparecía y de repente aparecía casado dos veces”.

Considero que Joaquín es el que tiene más cercanía conmigo, porque daba funciones en los teatros de revista con muñecos. Se hizo ventrílocuo. Se ponía su traje smoking, con una capa, y se hacía llamar El Caballero Robert.

También era mago. Cuando hacía esto se ponía un traje de chino y se hacía llamar Chin-Fon-Tan, parodiando el nombre de Fumanchú.

Es bisabuelo de Leo Lavalle, el tenista, cuyo padre, Juan Lavalle, también era muy aficionado al tenis. Mi tío Joaquín era muy adorable, guapo y simpático.

Cuando Josefina tenía siete años, la familia Lavalle Bassó se trasladó a la ciudad de México. Vivieron muy cerca del Palacio de Bellas Artes, en el pleno centro de la capital. A la muerte de don Juan, la señora Paulina tomó las riendas de la familia; les dio educación y sustento a sus hijos, y los sacó adelante. Se dedicaba a coser y aplicaba la energía de su carácter para dar marcos de conducta y normatividad a su prole. Ya de edad avanzada, doña Paulina padecía de ataques de *bel canto*. Sí, de pronto se ponía nerviosa y le daba por interpretar zarzuela.

La joven Josefina estudió en la Normal de Maestros cuando esta escuela se hallaba en la actual sede de la Secretaría de Educación Pública. Ahí conoció a quien sería su esposo. Pronto se casaron.

La pareja procreó seis hijos. La menor, también de nombre Josefina, nació cuando la madre estaba a punto de cumplir los cuarenta años.

Mi madre es la verdadera Josefina Lavalle; yo soy Josefina Martínez Lavalle. Como ves, yo soy la Josefina Lavalle chafa.

Mi mamá entró por mi padre al mundo del arte. Tanto, que aprendió piano, lo suficiente para acompañar a mi papá al violín en algunas piezas sencillas.

En la normal fue compañera de la mamá de Amalia Hernández. Mi papá fue su maestro de trabajos manuales. Ella tenía mucha sensibilidad.

Le agradezco haberme llevado a la Escuela Nacional de Danza; que me enseñara la importancia de la pintura y la música.

Vestía muy bien y se arreglaba muy bonito. Tenía mucha personalidad para su peinado, el cual nunca cambió. Para la época en que murió no estaba de moda, pero siempre usó ese chonguito suelto que la hacía ver muy coqueta.

Hablabla con muchos refranes, y aunque no era regañona sí nos hacía sentir su autoridad.

Durante varios años fue presidenta de la Sociedad de Padres de Familia de la escuela primaria Benito Juárez, donde estudió la primaria su hija Josefina. Era el gobierno de Lázaro Cárdenas, y la madre de esta pequeña tenía a su cargo garantizar el desayuno a los niños de escasos recursos de dicha escuela pública.

Una vez viuda, ya a su muy avanzada edad ella decidió vivir sola, porque no quiso vivir con ninguno de sus hijos. Defendió a capa y espada su independencia, herencia, junto con el esmero en el arreglo personal, que le dejó a su hija Josefina, la Josefina Lavalle a quien está dedicado este libro. Y quien si por algo se distingue es por su cuidadoso aspecto y por forjarse una vida propia. En pleno uso de sus facultades mentales, la madre de Chepina Lavalle murió a los noventa y dos años, a causa de una neumonía.

1.2 Linaje al servicio del arte y la educación

Josefina Lavalle, bailarina, coreógrafa, maestra, amante de la música, funcionaria e investigadora de la danza, decidió llevar ese nombre como un homenaje a su madre. Sin embargo, su nombre completo es Josefina Martínez Lavalle. La vertiente paterna no está en el nombre pero sí en la vocación.

Su abuelo paterno, Miguel F. Martínez, fue hijo de un humilde trabajador de la Casa de Moneda de San Luis Potosí. Se graduó como topógrafo en 1871. Estuvo

tres meses en el ejército como teniente de ingenieros. Desde los albores de su vida profesional ejerció el magisterio: impartió clases gratuitas de geometría y dibujo lineal y ornamental a los obreros de Monterrey.

Ya en sus años estudiantiles incursionaba en el aprendizaje y ejecución de la música, y llegó a tener una santísima trinidad profesional a la que le dedicó vocación, devoción y esmero: la música, la topografía y la educación.

En Monterrey, hasta la fecha, es un personaje muy respetado y querido. Honra su memoria su nombre en la escuela normal que él fundó en la Sultana del Norte, donde fue ingeniero, regidor suplente, director de Instrucción Primaria como parte del equipo de Justo Sierra, diputado suplente, y directivo de diversas asociaciones culturales, artísticas y educativas.

Fue del grupo precursor de una educación gratuita, laica, obligatoria y popular para los mexicanos.

Josefina Lavalle no conoció a su abuelo. No obstante, se siente muy identificada con él. Se le ilumina el rostro cuando evoca:

En el aspecto educativo y respecto al arte somos muy cercanos. Más cuando supe que había tenido un conjunto y tocaba para los bailes esa maravillosa música del siglo XIX y principios del XX: las polcas, las mazurcas y todo eso que siempre me ha interesado. Aunque no lo conocí, su figura para mí es muy querida.

Mi abuelo fue mucho muy pobre. Se hizo solo, ya que quedó huérfano y crió a sus hermanos; se hizo cargo de la familia y fue el señor de la casa. Era clase media, porque aunque estuvo en la parte más progresista dentro del gabinete de don Porfirio Díaz, siendo la mano derecha de don Justo Sierra, nunca tuvo dinero y menos fue de una posición acomodada. Mi familia siempre fue clase media con recursos muy limitados.

Entre los descendientes del ingeniero Miguel F. Martínez estuvieron dos hermanos. Ambos son los papás de Josefina Lavalle... La historia es la siguiente.

Arnulfo Martínez Rendón, artista plástico, escultor, maestro en la normal de la ciudad de México, se enamoró de Josefina Lavalle madre. Se casaron. Tuvieron varios hijos. Poco después de nacer la menor, Chepina, él se fue a Estados Unidos. La madre

casó en segundas nupcias con el hermano de su ex esposo. Se trataba de un hombre que la amaba entrañablemente y que aseguraba que todo quedaría en familia y que los hijos de aquel matrimonio mantendrían el mismo apellido.

"Es más padre el que educa que el que engendra", dice el refrán. El padre de toda la vida de Josefina Lavalle hija es Miguel Domingo Martínez Rendón, hombre de letras, poeta y periodista de lo imaginario (publicó varias entrevistas históricas a partir de conversaciones imaginarias con personajes célebres). Amante de la música, revolucionario que dedicó su vida al trabajo institucional pero que siempre fue un rebelde. Ésa es la herencia más significativa con que cuenta Josefina: institucionalidad y rebeldía.

Vía libre

Vía arriba, vía abajo
El canto se oye siempre...
Es largo en las sabanas solitarias,
Tranquea como potro en las laderas,
Lo ensordinan las bocas de los túneles,
Lo columpian los vados y las curvas
Y lo transportan todos los diapasones
De los puentes...
Vía arriba, vía abajo
El canto se oye siempre;
Despierto como el ojo de luz de las
locomotoras
Y como el maquinista entre la noche.
Y el canto dice:
Formemos la fila, hermanos:
Mano con mano, codo con codo.

No acaba la noche: en la sombra
Sólo una que otra luz cintila:
¡Cuán poco cae desde la altura
para la angustia que vigila!

Mano con mano, codo con codo.

Vamos a ciegas, los fanales
Apenas trazan el camino;
Echemos las linternas rojas
Sobre la vía del destino.

Mano con mano, codo con codo.

Negra es la hora, sombras somos.
¿Cuándo veremos nuestro sol?
Ya hemos sido bastante orugas
Dentro del túnel del dolor.

Mano con mano, codo con codo.

Acabe ya nuestro silencio,
El nuevo canto nos espera
¿sepa el injusto cómo habla
la roja voz de la caldera!

Mano con mano, codo con codo.

Traed nuestras máquinas voladas:
Con sus herrajes destruidos
Todos los túneles cerremos:
Necesitamos muchas jaulas
Para los lobos que tenemos.

Mano con mano, codo con codo.

Es necesario ligar el mundo,
Trabajadores de la tierra;
Hacer con las cintas de acero
Una urdimbre de defensa.

Mano con mano, codo con codo.

Y acabe, pues, nuestro tormento
Y llegue nuestra libertad.
¿Por qué si regamos el árbol
amargo el fruto nos da?

Mano con mano, codo con codo.

Nada se oponga a nuestro paso:
Si hay hondonadas que salvar,
hay muchos corazones duros
para hacer puentes y pasar.

Mano con mano, codo con codo.

Y después... ¡Arriba!
Arriba todos los que quieran
Ir hacia la felicidad
Oído bien,
Nuestras banderas dicen:
¡VÍA LIBRE A LA
REVOLUCIÓN SOCIAL!

Miguel D. Martínez Rendón
1929.

El padre de Chepina era un hombre tierno, amoroso, ávido de saber y compartir lo que conocía a través de la vida y de los libros. Su juguetera creatividad se concretaba en hechos como, en el interior de su casa, montar rincones exóticos. La madre de Chepina se vestía conforme a la cultura que correspondía a cada rincón, que bien podía ser oriental, árabe o de cualquier otra parte del mundo. Una vez dispuesta la escenografía, el personaje central de cada rincón aparecía majestuoso y era el momento de obturar la palanca; flameaba el flash de la cámara y todo quedaba para la posteridad en una fotografía.

Su abuelo don Miguel F. Martínez fue amante de la música. Su padre, asimismo, gustaba de tocar el violín. Ese gusto no sólo fue transmitido por vía

consanguínea, sino también por vínculo afectivo, y lo retomó su hija Josefina, quien desde pequeña lo acompañaba al piano. Tan fuerte es ese nexo de Chepina Lavalle con la música, que abuelo, padre y marido han sido figuras emblemáticas en su vida relacionadas con la carrera musical. Ella misma obtuvo el 6 de noviembre de 1941 el Grado Superior de Piano, según diploma firmado por el maestro Antonio Gomezanda. Actualmente, el hijo de Josefina Lavalle es el único, casi el único, que aún la hace tocar el piano.

El padre de Chepina cabalgaba con su imaginación más allá de las fronteras de lo real; creaba mundos propios y en una temporada de su vida sólo en ellos habitaba. Y era amor, puro amor lo que lo vinculaba con sus seres queridos y con las causas en las que creía.

La benjamina de la casa era colmada de mimos por su padre, y no se diga por su hermano Arnulfo, también poeta. Su hermana Dolores y su mamá también la procuraban y le prodigaban amor; pero consentida, de papá.

Todavía ondean los recuerdos de Chepina siendo aún una niña y en la vía pública repartiendo los poemas antifranquistas que escribiera su hermano Arnulfo en apoyo a la causa republicana. Nombra el hecho y las palabras se le escapan entre los dedos de las manos, con los que parece aún entregar aquellas hojas impresas en papel revolución.

Dramaturgo además de poeta, perteneciente al grupo Barandal, junto con Octavio Paz y otros jóvenes talentosos de aquel tiempo, en sus obras el escritor Arnulfo Martínez Lavalle guarda un aire lorquiano, que todo lo tiñe de color granada, pasional, sangre libertaria. Su poesía fue más difundida que la de su padre. Aquí, un ejemplo tomado de *Cinco poemas sobre cinco viñetas de Fermín Revueltas*:

Grito

Tengo apresado el grito
que se elevó en el monte,
en la loma llanera,
en la mina recóndita.
Tengo apresado el traje,
canana, pistola y hoz,
con que se vistiera el grito
que circundó el paisaje

-Sobre el maniquí violento
de las jornadas máximas, un rudo
bronceado
probó un hábito rojo.-

Canana:
colmilluda serpiente
de veneno compacto.
Latonadas escamas, que transformaron
pechos
en triángulos de guerra.

Pistola:
Vengadora sangrienta
que devolvió la muerte
de los ancestros tristes en carcajadas
fuertes
y escupitajos rápidos.

Hoz:
Dentadura infinita
que desgarró las carnes del hacendado
voraz.

Arco de paz
en el trisal magnífico,
arco de guerra
en la explotación.

Dentadura infinita
que conquistó la lucha
el cadencioso vaivén
de la canción maicera.

Arnulfo Martínez Lavalle
Tomado de "Poesía",
suplemento de *Crisol*,
1934.

Su hermano Arnulfo le tenía un respeto gigante a su papá. Con todos se llevaba muy bien; también con su hermana. Por un cuarto de siglo dio clases en la Universidad Nacional Autónoma de México. Como abogado dio una lucha incansable contra la ley de disolución social y el narcotráfico, causas que lo llevaron a hacer una intervención ante la Organización de Naciones Unidas en Nueva York. Falleció en un accidente automovilístico en Oaxaca.

Dolores y Chepita se quisieron y se frecuentaron mucho. Un tiempo fue maestra de inglés en la Academia de la Danza Mexicana y fue colmada con el don de crear arte con sus manos, concretado en manualidades finas y delicadas.

El jefe de la familia Martínez Lavalle, al final de su vida, como unos ocho años, estuvo en silla de ruedas; pero siempre se le veía junto a la ventana, en su biblioteca, con un libro. "A mis dos papás los recuerdo con cariño, pero, claro, al que adoro es al que me educó", dice Chepina.

Él estaba muy contento de que yo fuera bailarina. Cuando le dije que me habían invitado al Ballet de Bellas Artes me dijo: "Vas a entrar con la mejor gente de México, así que adelante". A mi mamá es a la que no le gustó mucho: "Que la niña baile está muy bien, pero que se dedique a bailarina no". Pero entre mi papá y mi hermano la convencieron y, ni modo, se tuvo que aguantar.

Junto con Chepina nacieron seis hermanos, pero sólo sobrevivieron tres, ella incluida. Su hermano José murió cuando ella estaba aún en el vientre materno. La muerte de Pepe fue en un accidente, en el cual falleció por atropellamiento de un tranvía. Luego vinieron Luis y Dolores, que murieron muy pequeños a causa de una enfermedad. En homenaje a su hermana, la segunda niña tomó el nombre de aquella pequeña, y como pensaban que la menor sería niño pensaron en ponerle José, "pero ya ves, era una vieja y me llamaron Josefina, igual que mi mamá".

En síntesis, ella percibe a su familia así: abuelita Paulina: la maternal. Abuelito Juan: educación. Abuelito Miguel: grande, grande. Abuelita Josefa: mujer muy mexicana. Mamá: linda. Papá: adorado. Hermano José: la historia. Primera hermana Dolores: recuerdo. Hermano Luis: niño muy bonito Segunda hermana Dolores: la única. Hermano Arnulfo: el más inteligente. Josefina Lavalle: la danza.

Capítulo 2

Hija de tiple, tiplita



Josefina Lavalle (ciudad de México, 29 de enero de 1924) se caracteriza, a sus más de ochenta años de edad y más de setenta y cinco en la danza, por ser una alumna ejemplar. A la fecha no deja de tomar cursos, talleres o seminarios que considera contribuirán a enriquecer su acervo, bajo un aliento de perfección que le sirve “para hacer mejor las cosas”, de acuerdo con sus propias palabras.

Su vida como estudiante se inició en el jardín de niños López Cotilla, cerca del parque Miravalle, donde ahora se encuentra la fuente de Las Cibeles. Su primera incursión escénica fue en un *Jarabe tapatío*, vestida de china poblana, a los tres años de edad. Y luego también bailó un minuetto. Digamos que aprendió a caminar por la vida bailando.

Pronto sus padres decidieron cambiarse de casa a un departamento en la calle de Nayarit, en la colonia Roma. Entró la niña Chepina a la primaria pública Benito Juárez, donde años antes de su ingreso fuera alumno el ex presidente José López Portillo.

Ahí tuvo a la tiple Xóchitl Guerrero como maestra de deportes. Y les montaba con gran frecuencia bailes “con las manitas así” (mostrando las palmas hacia el frente y moviéndolas de un lado a otro). “Orgullosamente puedo decir que soy heredera de las tiples”, comenta Lavalle. También recuerda a su maestra Hermelinda Serratos:

Era linda, muy buena maestra y muy exigente. Desde siempre yo participaba en todo lo que eran fiestas y bailes. Entonces llegaban: “Que se vaya la niña al ensayo, que la espera la maestra Xóchitl”. La maestra Serratos se ponía enojadísima porque yo tenía que dejar mis clases por el ensayo.

La maestra Xóchitl era bailarina de revista; era una tiple y ella nos ponía

los bailes. Yo bailé de Pierrot, mi amiga Carlota era el Arlequín, y Colombina mi amiga Rosa Margot Ochoa, que ahora es poeta.

Participé también en un baile egipcio y en un garrutín (baile español), con una falda de listones y en la punta un cascabel, con un ceñidor y una mascada, y movíamos las manos... Bueno, así nos lo enseñó la maestra. Era como una danza gitana.

A la maestra Hermelinda no le gustaban las fiestas con baile, así que cuando salí de sexto lo único que hubo fue tamales. A ella lo que le interesaba era enseñarnos gramática.

De sus clases lo que a mí más me atraía era la historia. Y yo creo que lo que menos me agradaba era la aritmética.

En la primaria tuvo a su primer novio. Le decían *El Bicho* "porque tenía los ojos verdes, y vivía muy cerca de donde era el Río de la Piedad, donde hoy está Viaducto. Ahí terminaban la colonia Roma Sur y el mundo, porque ya después eran plantíos y había un cuartel, donde está ahora la octava delegación".

Decían que los plantíos eran de amapola. Entonces su mamá hacía grandes corajes cuando se iba con su novio a pescar ajolotes al río para guardarlos en una botellita con una generosa porción de agua estancada. "Y me daban unas regañadas... Porque ya estaba muy lejos de la casa y porque por ahí vivía *El Bicho*".

Fue a la escuela secundaria número 3, en Avenida Chapultepec. Ya para entonces sus padres habían adquirido una casa, gracias al fondo de pensiones de su padre, en la esquina de las calles de Nayarit y Medellín, en la colonia Roma. Paradójicamente, esa casa sería adquirida por los descendientes de la famosa bailarina del siglo XIX Amalia Lepri, en una operación de compra-venta realizada por Arnulfo, el hermano de Chepina, sin que ninguna de las partes supiera que todo quedaba en la gran familia de la danza mexicana.

En la secundaria ya me dejaban irme sola en el camión. Pagaba con esas planillas que eran unas tiras largas, largas, con unos papelitos cuadrados que uno iba arrancando y con eso pagaba. De ida así lo hacía, pero de regreso me iba caminando para comerme mi helado. Es que cambiábamos las planillas por helados.

Ahí tuve muchos amigos pero no tuve novios. Era muy bailadora. Bailaba yo danzón, swing, blues. ¡Uy!, mi mamá me hacía unos vestidos preciosos. Aunque Waldeen nunca me dejó de decir que cuando me conoció llevaba yo un vestido cursi, cursi.

En la secundaria conocí a Luis Echeverría, porque él era el presidente de la Sociedad de Alumnos, y él se encargaba de las fiestas el Día de las Madres, que se hacían en el cine Balmori.

Era mi primer año en la escuela. Él estaba en tercero y había un pizarrón que decía: "Quienes sepan cantar, bailar o tocar un instrumento se pueden inscribir para la fiesta del 10 de mayo". Lo firmaba Luis Echeverría.

Yo fui ahí con mis zapatitos de punta. Y participé durante los tres años en las fiestas del Día de las Madres. Ahí lo conocí.

Una vez hubo una huelga de ciegos porque Salubridad no los atendía como debía ser. Hasta las escuelas entraron en huelga, incluida la secundaria 3. Chepina recuerda que el joven Echeverría ya se perfilaba como líder en ese movimiento. Y luego se fue a la escuela de leyes, a la que ella ingresaría también. Cuando Luis Echeverría ocupó el cargo de oficial mayor de la Secretaría de Educación Pública, a pedido de Josefina Lavalle apoyó al Ballet Nacional de México con algunas plazas para sus bailarines.

Al salir de la secundaria, Chepina entró a estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria, que en ese tiempo sólo tenía un plantel, el del San Ildefonso. Tenía clase en la joya arquitectónica e histórica que es el Salón El Generalito. Recuerda maravillada a sus profesores. En literatura fue su maestro Julio Jiménez Rueda.

También a quien adoró por su sabiduría compartida fue a Salvador Azuela, hermano de Mariano Azuela. Entre sus amigos de esa etapa escolar se cuentan Georgina Barragán, quien sería actriz de cine pero que murió muy joven. También los hermanos Mario y Ramón Beteta.

En la prepa me impresionaba estar con esos murales. Con toda una historia detrás. Me fascinaba tomar clases de higiene en El Generalito. Y las clases del maestro Azuela eran una delicia. Me chocaba la lógica; yo creo que pasé con seis o algo así.

Yo no era muy estudiosa, ni era de diez siempre. Fui de nueve y ocho. No era de diez porque yo estaba metida en otra onda: la danza y el piano. Ésa era mi vida.

La condición que le puso su madre para continuar en la danza fue que cursara estudios profesionales en leyes y en diplomacia. Lo primero lo hizo en la UNAM y no concluyó. Y lo segundo, en la recién inaugurada Universidad Femenina, de donde salió con un título que finalmente la Secretaría de Educación no les validó como licenciatura. "Pero a mí eso no me interesaba. Yo iba porque mi mamá me lo exigía. Pero a mí no me importaba ni la carrera, ni la escuela, ni nada, ya que desde antes de terminar esa carrera yo estaba totalmente dedicada a la danza".

Cuando al principio de este capítulo se afirma que a la fecha es una alumna ejemplar es precisamente porque todo lo que estudia está vinculado con la danza. No podría ser de otra manera. Sus primeros afanes marcaron su destino. La historia empezó así:

Yo me colgaba de la falda de mi mamá para que me llevara a la Escuela Nacional de Danza. Finalmente accedió. Íbamos mi hermana y yo. Como mi hermana ya estaba en la edad de los novios, nos mandaron juntas. A ella también le gustaba, pero a mí me hacía feliz. Yo ahí fui feliz desde siempre. Y yo creo que ella también.

Recuerdo los olores de las zapatillas nuevas. El lugar donde las comprábamos en Zapaterías Narciso,

expertos en calzado teatral. Estaba recién creado el Palacio de Bellas Artes. En el cuarto piso de ese edificio estaba nuestra escuela. Olía a madera rica. Recuerdo la escalera; el elevador, que siempre estaba descompuesto. Entonces subíamos y bajábamos los cuatro pisos por las escaleras. Las mamás siempre esperándonos ahí. Y yo era feliz. Era mi mundo.

Esa felicidad la vivía cada vez que pisaba un escenario. Y considera que difícilmente puede alguien que no tiene la experiencia de foro tener la sensación de tratar de expresar corporalmente ideas y sentimientos, o tratar de expresar lo que uno es con todo su ser. Es como una iluminación:

Es mágico, porque estás frente al público, pero al mismo tiempo ante un vacío, que está lleno de vibraciones, de energía. Y ahí está, tú sabes que ahí está la gente a la que estás tratando de decirle algo. ¡Es una experiencia maravillosa!

Josefina Lavalles tenía unos ocho años cuando el maestro Hipólito Zybin, creador de la Escuela de la Plástica Dinámica, le hizo su examen de admisión a la Escuela Nacional de Danza. Les dio un tema: "Regresas a tu lugar de origen después de una guerra y encuentras que no hay casa, ni familia, ni nada. Interpreta ese momento". Había unas veinte niñas en el examen, la mayoría más grandes que Chepina. Y pasaban una por una al centro a realizar su improvisación. "Yo no sabía si correr o quedarme". El examen físico era muy rápido: plié, extensión y otras cosas. "Lo más importante era la creatividad."

Recuerdo al maestro Zybin. Un hombre alto, rubio, pero medio calvo. No sé si era así o de esa manera lo retengo en mi imaginación. Con unas manos muy grandes. Y muy amable. Con mucho cuidado nos daba las explicaciones. Todo en un español medio gutural, medio cortado.

Por supuesto Chepina aprobó el examen. Tuvo como maestro de rítmica musical a Francisco Domínguez.

En esa clase yo era la estrella. Me sabía todo perfectamente. Después de tres o cuatro años de estudiar piano, era yo una buenaza. Los ejercicios que nos ponían en el pizarrón para mí eran sencillísimos. Además de que el maestro me estimaba muchísimo porque era muy amigo de mi papá, pero sobre todo porque era muy buena alumna.

Al maestro Luis Felipe Obregón, quien le daba clase de danza regional y ritmos mexicanos, lo recuerda como un extraordinario bailarín, elegantísimo, de un carácter adorable, guapo. Para Chepina tomar su clase era una delicia, por su don de gente pero también porque contaba con toda una metodología de enseñanza. Es decir, iba aumentando progresivamente. Enseñaba una pisada, quizás al principio no con toda su complejidad, y poco a poco lo iba complicando; agregaba otros pasos hasta que llegaba a montar la danza completa. "Pero una se sentía cómoda en su clase. Sabía que no estaba improvisando, que estaba perfectamente planeada."

El maestro Agüeros le daba clases de baile español, género que disfrutó muchísimo. Linda Costa, ya grande, con su acento italiano, le daba clases de ballet; pero siente que no le aportó mucho. Y el maestro Andrade, a la par que el maestro Obregón, les daba danza mexicana. ¡Qué primavera llena de alegría y de entusiasmo!

El primer director que se encontró en la escuela fue Carlos Mérida, luego Francisco Domínguez y finalmente Nellie Campobello:

Fijate que no la recuerdo bien. Me acuerdo que era muy enérgica. Nos dio pocas clases porque la hicieron directora y ya no iba mucho. Lo que nos enseñó siento que eran ritmos mexicanos, fundamentalmente concheros, diferentes pasos de sus danzas. La veía yo grandota, grandota. Era muy alta. Casi yo no hablaba con ella ni me le acercaba. A su hermana Gloria la traté menos, porque nunca fue mi maestra.

¿Era Josefina Lavalle la niña consentida de la escuela de danza? ¿Le interesaba ser aplicada? ¿Se esforzaba por hacer las cosas bien o el éxito le sobrevino de manera natural?

No, yo creo que hacía todo el esfuerzo y mis maestros se daban cuenta de eso. Me esforzaba mucho, claro. Si alguien corregía a la compañera de enfrente, yo sentía que la corrección era para mí. Si a alguien le pedían que estirara la rodilla, yo estiraba la rodilla. Y todas las correcciones las vivía como si fueran dirigidas a mí. Yo no me ponía a pensar si los maestros estaban equivocados; yo lo hacía. Yo siempre sentía que me faltaba más y más, y que los maestros tenían razón.

Mi motor era hacer las cosas mejor, expresarme mejor, bailar mejor. En los otros estudios no me importaba, pero en la danza yo sí quería ser aplicada.

Siendo Chepina alumna de la Escuela Nacional de Danza, hubo una situación muy seria en la que estuvieron involucradas Nellie Campobello, algunas alumnas y sus mamás.

Lo que conozco de eso lo sé por mi mamá. A Nellie la acusaron en un juzgado y ella tenía que ir a declarar. Eran cosas muy serias, que yo no sé si fueron ciertas, pero ella les pidió perdón a las mamás, les lloró, les dijo que era una mujer sola; hizo un tango espantoso y las mamás retiraron la demanda. Luego de eso ella empezó a tener represalias con las niñas y con todas las mamás, porque así era... Digamos que fue un abuso de poder.

De inmediato su papá la sacó de la Escuela Nacional de Danza y la mandó a tomar clases de ballet con la maestra Estrella Morales, quien enseñaba en un gimnasio.

Era muy exigente; era muy buena maestra. Pero era una mujer muy histérica, que además bebía; entonces de pronto llegaba de mal humor... ¡Híjole, qué miedo!

A mí nunca me tocó, pero pegaba en las piernas con un palo. Cuando llegaba así decía: "Estira la rodilla". Y ¡pas!, el palazo.

Siendo alumna de esta maestra le llegó un telegrama firmado por Celestino Gorostiza en el que decía que a un grupo de alumnas les aplicarían un examen de suficiencia para otorgarles el título de maestras de la Escuela Nacional de Danza.

El examen se llevó a cabo el 5 de septiembre de 1940 en el local de la Escuela Teatral de Bellas Artes. Los sinodales fueron Francisco Domínguez, Waldeen Falkenstein, Linda Costa y Armando de María y Campos, con el visto bueno del jefe del Departamento de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, y firmado por el secretario de Educación.

Como resultados de la prueba, Josefina Lavallo obtuvo, en técnica clásica, sobresaliente; creación, sobresaliente; baile español, mención honorífica, y técnica moderna, también mención honorífica.

A partir de ese momento fue invitada a formar, bajo la dirección de Waldeen, parte del elenco del Ballet de Bellas Artes, con subsidio oficial.

Era dura. Podía ser tierna pero también tenía sus ratos. Yo siempre la quise mucho. Quería ser como ella, bailar como ella. Podía ser muy histérica, pero con el paso de los años cambió. Cuando iba a verla a Cuernavaca, ya pasados los años, era la ternura más grande. Más que bailarina de Waldeen yo me considero su alumna, aunque también tuve mucha influencia de Anna Sokolow, sobre todo a principios de los años sesenta.

Desde entonces y desde antes, ya en sus primeras influencias de las tiples, Josefina Lavallo no ha cesado de estudiar, de repensar, de problematizar el tema de la danza. De 1953 a 1956 toma clases con Xavier Francis. De 1963 a 1964 es alumna de Nelsy D'Ambré.

El 3 de agosto de 1992, la Secretaría de Educación Pública, por acuerdo del presidente de la República, otorgó a Josefina Lavallo el título de licenciada en educación artística en danza, en atención a que realizó los estudios requeridos conforme a los planes y programas de estudio en vigor y fue aprobada en examen profesional, sustentado el 4 de febrero de 1992. Suscriben el título el secretario de Educación en ese entonces, Ernesto Zedillo Ponce de León, y el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Gerardo Estrada Rodríguez. El promedio general de estudios por ese grado fue de 9.8.

El 20 de enero de 1993 fue diplomada en Formación del pensamiento estético en Europa, México y América Latina por INBA. A esos grados y especialidad le han seguido incontables talleres, cursos y seminarios, a los cuales asiste con gran compromiso e inquietud por el saber de su máxima pasión: la danza.

La personalidad de Josefina Lallave es muy amplia, porque ha sido extraordinaria coreógrafa, con un gran talento como creadora y como investigadora, esta última faceta en la que continúa activa. El rostro de Josefina Lallave es múltiple. Como intérprete fue una extraordinaria bailarina. Desde el año cuarenta, que era muy chiquita ella, ya tuvo una participación destacada en *La coronela*.

Recuerdo a Josefina Lallave en muchas obras como intérprete maravillosa, extraordinariamente bella como bailarina. Qué personalidad. Qué perfil. Ella era como cada uno de los grandes intérpretes: irreplicable. Josefina es Josefina y no hay nadie como ella. No se puede comparar a nadie.

Nuestra generación no arrojó bailarines con gran técnica, como los de Marinsky, pero encontramos una manera de sentir y expresar cómo era nuestro país, de cómo teníamos que decir; no sé si virtuosamente desde el punto de vista académico. Lo hacíamos bien o lo hacíamos relativamente bien, pero expresábamos a nuestro país, y Josefina Lallave es una de las manifestaciones definitivamente claras de esa expresión.

Esto dicho por Waldeen, no por mí: Josefina Lallave dio su personalidad como intérprete, como bailarina, a un episodio muy importante de la historia contemporánea de nuestro acervo cultural.

Josefina y yo investigamos mucho acerca de la danza mexicana. Juntos fundamos el Ballet Popular, hicimos mucha investigación de campo. Ahí está lo que hizo ella posteriormente, pero Ballet Popular se fundó a partir de las raíces del pueblo mexicano, yendo a los pueblos a aprehender toda esa raíz. Josefina y Mario, su marido, han sido unos investigadores, unos recreadores maravillosos de todo este acervo.

Juntos bailamos todo lo nuestro; folclor y danza moderna. Y fue muy rico. Lo mismo hacíamos zapateados que interpretábamos a Bach.

Yo como público, como asistente a una sala viéndola bailar, puedo decir que Josefina Lavalle ha sido una de las intérpretes más esplendorosas, más comunicativas de toda nuestra generación.

Con Ballet Popular fuimos a Bruselas, Bélgica, en 1958, a representar a nuestro país. Lo representamos bien. Pero Josefina decidió hacer una gira por Europa y yo no estuve de acuerdo, porque no había las condiciones para realizarla, y nos separamos. Pero no me quiero meter a eso otra vez. Se superó todo eso, nos reencontramos Josefina y yo y la invité a hacer una obra, por un mandato que me hizo Diego Rivera para hacer un ballet sobre el mural del Hotel del Prado. Resultó ser un ballet maravilloso: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Yo se lo encargué a Chepina y lo hizo con una música preciosa de Mario Kuri. Realmente logró rehacer todo ese mural coreográficamente. Ahí nos reencontramos y ahora somos como hermanos. Sinceramente yo creo que Josefina Lavalle debe recibir el Premio Nacional de Arte.

Guillermo Arriaga

(En entrevista el 1º de noviembre de 2003).

Capítulo 3

El éxtasis al bailar es la experiencia más maravillosa



Varias veces lo experimentó. Sintió que su cuerpo se borraba y se fundía con el todo. Era el éxtasis al bailar. "La experiencia más maravillosa".

Estar en el escenario durante una función es como un día mágico. La magia te absorbe en un mundo tuyo, pero al mismo tiempo se convierte también de otros. Tú sabes que el público está ahí, pero no lo ves y únicamente te sientes a ti, proyectándote desde lo más profundo que uno puede hacerlo, pero sin tener presente al público que, paradójicamente, uno sabe que ahí está.

Hay un momento en el que uno se olvida del público, y la experiencia de repetir los movimientos cuando la temporada tiene varias funciones te permite encontrar más cosas que expresar, más profundidad. Ésos son los momentos de la magia, de gran conexión con la profundidad del sentimiento, pero al mismo tiempo de comunidad con el otro. Tanto con los compañeros que están bailando como con el público. Hay una doble conciencia; una que está muy dormida. Y se funden la conciencia consciente que te permite estar alerta y la otra que subyace en el interior y que se revela en esos momentos.

Tanto con el Ballet Waldeen como con el Ballet Nacional de México, Josefina Lavallo participó en numerosas giras en zonas rurales, donde ofrecían funciones al aire libre. Para ella, cuando se bailaba en los poblados, debajo de un árbol, a la luz de la luna o bajo el rayo candente del sol, la experiencia era también muy fuerte, cobraba otra dimensión el hecho escénico.

En los teatros o en los pueblos siempre experimenté a mi cuerpo como un medio para transmitir sentimientos y emociones, un medio maravilloso.

Quizá no se logra con frecuencia, pero lo más alto que uno puede hallar es encontrar la fusión de la mente, las emociones, los sentimientos y el cuerpo.

Cuando Josefina Lavalle lograba una verdadera comunicación con los demás bailarines durante una función, al tomar conciencia de que estaban ahí, salía del profundo estado mágico en el que se hallaba. Aunque con los compañeros con los que ya tenía muchos años bailando encontraba el apoyo necesario como para sumergirse más en la profundidad de ese estado, lo que le permitía una más honda expresividad.

Es considerada por sus contemporáneos como una de las más brillantes presencias escénicas de aquellos años. Su tenacidad, su disciplina, su entrega y su talento la hacían brillar como un diamante bien pulido en cada encomienda dancística en la que se involucraba.

Como bailarina siempre fui muy respetuosa. Trataba en todo momento de entender al coreógrafo. No recuerdo haber sentido molestia por algo. Siempre trabajé en comunicación y en unión con mis compañeros que hacían coreografía, y todas las veces traté de hacer las cosas lo mejor posible.

En mi experiencia tenía el antecedente del maestro Seki-Sano, que siempre nos hacía buscar la historia de nuestro personaje o de lo que estábamos inventado. Era muy importante tener información sobre lo que planteábamos, porque esa información nos daba un contexto desde donde poder construir al personaje. La mayoría de nuestras danzas eran con temas, con historias, y a través de ellas lográbamos expresarnos mucho.

Además de incursionar profesionalmente en la danza moderna, lo hizo en el folclor. Abandonó Ballet Nacional para lanzarse a la aventura de conquistar la Unión Soviética con el folclor mexicano y llevar también a esos lugares la danza moderna en la cual

creía. Bailó en esos lejanos escenarios danzas creadas ex profeso con música de Marcello, Chávez y Galindo, al lado del bailarín Óscar Puente. Pasaron hambre, frío, y refrendaron una vocación y una amistad que han sobrevivido al paso del tiempo.

El 19 de mayo de 1986, en una charla grabada con el maestro Felipe Segura, Josefina Lavalle explicó el motivo por el que dejó Ballet Nacional:

Estaba yo un poquito en discrepancia en cómo se manejaba el Ballet Nacional. En ese entonces yo peleaba porque hubiera técnica clásica, porque la consideraba fundamental. Carlos Gaona y yo éramos los que más insistíamos en esto, en que hubiera una técnica depurada. En esa época en el Ballet Nacional se decía que no importaba la técnica, que lo importante era el contenido, las obras, el mensaje.

Josefina Lavalle pasó a formar parte de las filas del Ballet de Bellas Artes. La investigadora Margarita Tortajada recupera en su libro *Danza y poder* las declaraciones hechas por Josefina Lavalle al periodista Luis Sánchez Arriola, quien en la edición del 7 de julio de 1959 publica en el periódico *Zócalo* las siguientes afirmaciones de la bailarina y coreógrafa en defensa de esa agrupación:

Lo que pasa es que muchas veces el autor de la obra de arte se escuda en su intención política para atribuirle toda la responsabilidad de su fracaso, con tal de no admitir que su creación estaba coja simplemente en su concepción artística. Dentro de nuestras coreografías, cada artista podrá decir lo que quiere expresar. Al menos ésta es la base escrita por las autoridades del instituto [Nacional de Bellas Artes] en la formulación de los objetivos y estructuración de la Compañía Oficial del Ballet Mexicano, cuando a la letra dice: "Encauzar y dar forma a las inquietudes de los coreógrafos mexicanos; canalizar sus facultades creadoras; restablecer los principios de una danza que refleje e interprete la vida e inquietudes del país, que sea una genuina manifestación de la sensibilidad nacional".

Junto con Guillermo Arriaga, fundó el Ballet Popular, y se fueron a Bélgica para participar con danzas folclóricas mexicanas y danza moderna en la Exposición de México en Bruselas. Pero las condiciones de contratación que ellos esperaban no se dieron. Arriaga decidió regresar a México y ella decidió continuar con la gira en el viejo continente, donde ofreció numerosas presentaciones.

Yo no decidí ser bailarina en un momento determinado, sino que siempre se dio. Era un impulso que sin tener conciencia me llevó a hacer danza desde muy niña. Mi lenguaje es el movimiento.

A la fecha, todavía bailo. A veces estoy viendo algo en la televisión y mi marido me sorprende haciendo movimientos y saltando de un lado a otro. Más que hablando, me expreso bailando.

Bailó, entre 1940 y 1965, en los principales escenarios de México: Palacio de Bellas Artes, Auditorio Nacional, Teatro de la Paz, diversos foros estatales de Jalisco, Michoacán, Tamaulipas, Veracruz, Puebla y Yucatán, y en plazas, poblados y rancherías de los estados de la República.

Las mujeres mexicanas apenas habían alcanzado el derecho al sufragio político cuando Josefina Lavalle, rebelde, ya desde hacía tiempo tomaba sus propias decisiones. Viajó por ultramar y bailó en teatros de Francia, Italia, Bélgica, Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia y Polonia. En la Unión Soviética se presentó en las ciudades de Moscú, Leningrado, Riga y otras del Cáucaso. En China interpretó danzas mexicanas en escenarios de Pekín y Shangai. Visitó fábricas ensambladoras de vehículos y maquinaria pesada, y combinó el clamor de su público con la penuria en medio de las nevadas y el transitar por las vías de antiguos trenes que la llevaron a concretar su sueño: mostrar las danzas de México en escenarios internacionales.

En su trayectoria bailó, de Waldeen: *Procesional, Seis danzas clásicas, Danza de las fuerzas nuevas, La coronela, En la boda, La doncella del trigo y Allegreto de la quinta sinfonía.*

De Guillermina Bravo: *El zanate, La nube estéril, Recuerdo a Zapata, Sonata número siete y Machu Picchu.* De Ana Mérida: *Día de Difuntos, Norte, Negro Heaven, La balada de la luna y el venado, El pájaro y la doncella, Suite clásica y Al aire libre.*

De Rosa Reyna: *La manda, Presagios y Visiones fugitivas*. De Guillermo Arriaga: *Zapata y Cuauhnáhuac*. De Elena Noriega: *Tres juguetes mexicanos y Tierra*. De Gloria Contreras: *Piezas y bagatelas*. De Anna Sokolow: *Opus 60, Sueños y Ofrenda musical*. De José Limón: *Misa brevis*. Y de su autoría: *Juan Calavera, Emma Bovary y Concerto*.

También participó, durante la década de los cincuenta, con una danza distinta cada semana, folclórica o moderna, en el programa de televisión *Caminos del Anáhuac*, producido por Héctor Cervera, para el Canal 4, cuando éste tenía sus instalaciones en la calle de Bucareli.

Tengo una impresión muy clara y profunda de Josefina Lavalle como una coreógrafa realmente excelente. Ella posee una cultura musical muy importante y eso contribuye a que sus obras hayan estado siempre bien estructuradas. Apuntaba como una coreógrafa de gran importancia. Desgraciadamente fue un periodo muy corto. Ella estuvo conmigo dirigiendo Ballet Nacional algunos años, pero en el momento que yo esperaba el despliegue de su gran madurez ella se decidió por otro tipo de danza. Pero su núcleo de obras, el grupo de obras que hizo para Ballet Nacional, era realmente muy bien hecho.

La caracterizaban como coreógrafa la inventiva y la limpieza, que son dos cosas muy importantes. Tenía un lenguaje muy propio, inventado por ella, y al mismo tiempo montaba en sus obras hasta el último movimiento, hasta el último pie, hasta el último cabello del bailarín.

Josefina Lavalle fue muy buena como bailarina. Y en su papel de coreógrafa pedía a sus intérpretes que también dieran todo de sí. Eso hacía que sus obras fueran muy limpias, muy bien narradas. Era una coreógrafa realmente meticulosa.

Recuerdo haber bailado de ella *La maestra rural*. ¡Ah, hermosa obra! Josefina Lavalle llevaba su código muy bien estructurado, muy bien hecho, y dejaba por supuesto libertad creadora al bailarín.

Era muy rigurosa con sus obras, me acuerdo muy bien de ello. Yo bailé ese papel de la maestra rural. Me encantó bailarlo. Todavía lo recuerdo; se trataba de la guerra de cristeros. También bailé *Emma Bovary*. Yo bailaba con lo que soñaba Madame Bovary; era su doble.

Soy muy poco dada a recordar el pasado; me gusta más ver para adelante. Pero sí recuerdo muy bien esas dos obras.

Los bailarines adorábamos a Josefina Lavalle, porque nos hacía realmente escarbar dentro de nuestro ser para interpretar, y, en general, ella hacía obras de intérpretes, de personajes; entonces eso nos daba mucho qué hacer a los bailarines y nos gustaba mucho.

Yo creo que todo Ballet Nacional la adoró, la quiso muchísimo, y sufrieron mucho de perderla.

Guillermina Bravo

(En entrevista el 6 de noviembre de 2003).

Capítulo 4

Coreógrafa rigurosa y original



Si bien Josefina Lavalles posee como coreógrafa buena parte de la metodología compositiva de Waldeen, también ha abonado al arte de la danza un sistema propio como autora dancística.

Sus profusos estudios musicales, su rico acervo cultural, su postura ante la sociedad, la política y el arte, aunados con su experiencia como intérprete, son elementos que se funden en su faceta de coreógrafa.

Más de una treintena de coreografías integran su acervo autoral como compositora de danzas. Las primeras de las cuales las creó en el seno de la Academia de la Danza Mexicana por encomienda de Carlos Chávez. Luego lo hizo con Ballet Nacional, y a su salida de esta compañía sus creaciones han sido interpretadas por diversos elencos profesionales, como el Ballet de Bellas Artes, bajo la dirección de Ana Mérida, y la Compañía Nacional de Danza, así como por otros de carácter escolar.

A mi juicio, el hecho de no contar con una compañía propia ha hecho que la obra más reciente de Josefina Lavalles no sea difundida y valorada en su justa dimensión. No obstante que posee un sello personal y una factura profesional que le da vigencia a su convicción de crear una danza con raíz mexicana y de alcance universal.

Su método de composición coreográfica lo explica de la siguiente manera:

Primero imagino la obra en su conjunto; después escucho la música y hago un trabajo un poquito mecánico de organizar las frases en las que voy a dividir la música y de plantearme qué voy hacer en cada una de las partes. Primero una idea general y después empiezo a trabajar ya muy concretamente sobre la música y sobre los movimientos.

Me imagino algo maravilloso, y a veces sale pero en ocasiones no; y en determinados momentos los bailarines me llevan por otros caminos, me dan ideas aún sin que

ellos se lo propongan. Yo llego siempre con la idea de movimiento, a veces experimentada por mí misma pero en la mayoría de los casos sólo la llevo en mi imaginación.

No trabajo propiamente con partitura, porque yo más bien cuento la música por frases. Claro, con el tiempo métrico desde luego; pero eso es fácil para mí reconocerlo. Pero ya la división de la obra la trabajo por secciones y luego por frases.

Antes tenía un estudio. Me encerraba en él y contaba con una hora o media hora antes del ensayo para yo misma hacer los movimientos. Ahora no cuento con eso. Esa parte ya no la trabajo; más bien lo hago con los bailarines. Les voy diciendo qué van a hacer. Esta idea de que los bailarines improvisen y yo tomar de los bailarines nunca la he hecho. Pero de todas maneras el bailarín tiene que influir en el trabajo coreográfico de alguna manera.

También Waldeen trabajaba un poco así: a veces nos daba los movimientos y a veces la veíamos que ella trabajaba antes. En algunas ocasiones nosotros mismos proponíamos; pero casi eso no se usaba, porque en nuestra época los coreógrafos sí nos hacíamos responsables de las obras.

Para Josefina Lavallo la experiencia coreográfica sólo se adquiere cruzando el camino personal e individual del autor de danza. No concibe cómo se puede teorizar la coreografía si no se ha tenido la práctica compositiva correspondiente, ya que para ella los métodos están determinados por la vivencia directa, vivida y experimentada en el ejercicio mismo del acto creativo.

Pero no sólo al componer sino también al interpretar se adquiere experiencia coreográfica, asegura. Sobre todo si se trabaja como intérprete de coreógrafos experimentados. No obstante, opina que el mejor camino es la constante práctica de la experiencia coreográfica, para la cual deben conocerse los recursos y las herramientas que permitan hacer uso de los instrumentos básicos de la composición, tales como la imaginación, la intuición y la racionalidad. Asimismo, articular la creación "con lo enseñable y lo aprehensible".

Para la composición coreográfica hay que enfrentarse a la resolución de una serie de problemas:

El primer problema a resolver es el planteamiento del tema, aquello que se desea comunicar y sin lo cual toda creación resulta estéril. El segundo gran problema estaría en el cómo darle forma, en la forma misma y en su tratamiento para transmitir el contenido.

La resolución adecuada a estos dos problemas es de suma importancia, ya que constituye el cimiento sobre el cual se construirá la obra coreográfica.

Josefina Lavalle considera que el coreógrafo debe ser un investigador. Ya que la investigación del tema lleva a encontrar claridad del deseo de comunicación, a definir la manera de abordarlo dancísticamente, a elegir su tratamiento formal, y sobre todo abre múltiples puertas a la imaginación. De tal suerte que en la concepción de composición coreográfica de esta autora dancística es tan importante el significado como el significante.

Un elemento más que –dice Lavalle– debe conocerse y manejarse es lo relativo a los elementos constitutivos del movimiento en la danza. El movimiento corporal en cuanto a su diseño, su relación con el espacio, con el tiempo (*tempo* y ritmo) y con las dinámicas en las que puede manifestarse, tanto si se considera el espacio total como el parcial corporal y el de cada segmento del cuerpo. Así como saber manejar la relación entre varios cuerpos. Pero algo que no deja de lado y que debe tomarse en cuenta al momento de componer coreográficamente son las experiencias vividas del autor y lo que hay en su inconsciente, para luego estructurarlas en el consciente.

Llegamos así al punto más difícil de la creación, el momento crítico en el que olvidando y aun sin olvidar todo lo que sabe el creador, todo lo que es, con todas sus experiencias vividas, se vale, como un medio para encontrarse a sí mismo, de la improvisación. A través de ella extrae, desde el fondo de su ser, el material con el que trabajará.

La improvisación devela el momento de intuición imaginativa y de emoción en el acto de construir. Verdadero hecho creativo, momento climático de la acción formante.

El trabajo de improvisación permitirá dar el "salto irracional". A través de ella se pondrá en juego todo eso que soy, todo el bagaje de conocimientos y experiencias que me integra. A partir de ahí deberé hacerlo trabajar por medio de mi consciente selectivo, en donde, sin lugar a dudas, sigue presente la síntesis que me constituye como ser total.

El material que extraigo de la improvisación solamente será el punto de partida para enriquecerlo luego con el trabajo fabril. Con los elementos de cálculo, de inteligencia, de técnica. Todos estarán presentes en la estructuración y también se enriquecerán con los aportes de los intérpretes, cuando éstos verdaderamente lo sean.

El 20 de diciembre de 1953, el crítico Raúl Flores Guerrero, en el suplemento *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*, publicó:

En las tres obras de Josefina Lavalle, *Concerto*, *Emma Bovary* y *La maestra rural*, pudo apreciarse una estructura coreográfica perfecta, lo que no puede lograrse sino con el conocimiento y el estudio de la partitura musical bailada. [...] Nadie como Josefina Lavalle ha podido hasta ahora interpretar con tanto acierto la música preclásica, inspiradora y tradicional de movimientos afectados y temas arcaizantes. En *Emma Bovary* es notable observar cómo los amplios y libres movimientos de la danza moderna pueden identificarse con la música de Vivaldi para expresar un tema romántico. [...] La capacidad de Josefina Lavalle como coreógrafa se puso de manifiesto en *La maestra rural*. Con un tema tan pobre en apariencia como es el de una simple maestra de un pueblo jalisciense, desorejada en 1927 por los cristeros, creó un ágil ballet en el que la tragicomedia se representa con finos y bien logrados matices. El equilibrio aún no logrado por Guillermina

Bravo, entre la temática y la expresión artística, fue obtenida en este caso por Josefina Lavallo de manera estupenda. Quizá ello se deba a que la intuición poética encauzada por un sistema bien elaborado de composición puede unirse, más fácilmente que la espontánea proyección subjetiva del sentimiento creador, a la técnica coreográfica para la realización de un ballet moderno.

Capítulo 5

Su honda huella como educadora



En su faceta de maestra, Josefina Lavalle deja ver nítidamente la manera en la que pone a operar sus mejores cualidades artísticas y personales. La honda huella que ha dejado en sus alumnas así lo demuestra. Pero no sólo en aquellas discípulas que la han seguido por largos años, sino también en los jóvenes que hoy toman cursos con ella, de los diversos que imparte por todo México.

Tuve el placer de acompañarla como observadora en el más reciente curso de coreografía que impartió a los alumnos y alumnas de la Escuela de Danza de Aguascalientes, donde montó la *Danza de los desheredados*, la cual forma parte de *La coronela*. Durante una semana me percaté de su forma de trabajo:

Repasa su clase unos minutos antes, se esmera en su arreglo personal, llega diez minutos antes al salón a revisar cuestiones técnicas y a esperar a sus alumnos, y durante ese tiempo se pone ropa de trabajo: tines, zapatillas, mallas, y se abriga de un buen humor que parece inquebrantable. Es, parafraseando a Deepak Chopra, “un cuerpo sin edad, una mente sin tiempo”.

Desde el comienzo del calentamiento ya empieza a montar la coreografía. Cada sesión de trabajo es de cinco horas continuas; no hay receso. El grupo es de más de cincuenta alumnos, con quienes nunca había tenido trato previo. El quinto día la obra se presenta en la sala de un museo de la ciudad de Aguascalientes, ante un público que puede apreciar el fragmento mejor logrado por Waldeen en *La coronela* y preservado por Josefina Lavalle, quien ha cedido la estafeta a estos jóvenes.

Esa semana de convivencia permanente con Josefina Lavalle fue nuestra primera aproximación más personal, a pesar de que llevábamos muchos años de conocernos. Ahí me pude percatar de que es una mujer muy sencilla, sobria y amorosa.

Su medio ambiente natural es la danza. Pero también gusta hablar de política, música, del clima y las tradiciones populares. La descorazona hablar con gente que no aprecia la actividad dancística, pues es lo que le da a ella sentido a su existencia; es su motor de vida.

El último día del curso apliqué un cuestionario a los alumnos que asistieron al mismo. Las respuestas fueron anónimas y semiabiertas. Éstos fueron los resultados de la muestra: total de cuestionarios respondidos: 38. Rango de edades: 13 a 28 años. Alumnos de folclor: 21. Alumnos de contemporáneo: 9. Alumnos de clásico: 8.

Total de mujeres: 27. Total de hombres: 11. A la pregunta con respuesta de opción múltiple de cómo consideraban la claridad en las explicaciones de la maestra: excelente: 49.12%. Buena: 49.12%. Mala: 0%. Regular: 1.76%.

Sobre su método pedagógico, éstos son algunos comentarios:

"Lo que más me sorprendió de su manera de hacer el montaje es que toma en cuenta la diversidad de alumnos y, aunque no somos todos del mismo género, logra transmitir sus conocimientos de manera que todos los asimilemos sin importar nuestro bajo o alto nivel técnico". *Alumna de 4o. grado de danza clásica.*

"Nos brinda atención a todos, además de que explica con claridad nuestras dudas. La rapidez del montaje fue adecuada, aunque creo que en esta ocasión hubo partes lentas por la gran cantidad de alumnos". *Bailarina del grupo de jazz del Instituto de Cultura de Aguascalientes.*

"Es muy bueno su método pedagógico, desde la introducción que hizo de la coreografía y luego el calentamiento, pero lo que más me gustó es cómo nos motiva para que cada movimiento lleve una emoción, además de que es muy paciente y eso hace que las cosas salgan mejor". *Bailarina del Ballet Folklórico del Instituto de Cultura de Aguascalientes.*

El cien por ciento se expresa muy favorablemente de su actitud como maestra. Sobre todo agradecen su paciencia. Algunos de los testimonios:

"Mantiene una actitud muy tolerante e imparcial. Muy dedicada y atenta". *Alumna de 3er. grado de danza contemporánea.*

"Es muy buena maestra y su actitud es excelente. Sus experiencias nos ayudarán en el futuro". *Alumna de 5o. grado de danza clásica.*

"Su actitud es muy buena. Es una persona muy abierta a comentarios y preguntas". *Bailarín del Ballet Folklórico del Instituto de Cultura de Aguascalientes.*

"Se entrega en cada clase que nos da, en cada movimiento, y nos refleja su gran amor por la danza". *Bailarín del Ballet Folklórico del Instituto de Cultura de Aguascalientes.*

"Su actitud docente es llena de ímpetu y posee una maravillosa claridad en lo que expresa". *Bailarina del Ballet Folklórico del Instituto de Cultura de Aguascalientes.*

Todos los entrevistados, de una u otra manera, terminaron el curso sintiéndose portadores de una tradición dancística heredada hacia ellos por Josefina Lavalle, a quien concluyen viéndola como la gran figura de la danza mexicana que es.

Los efectos determinantes que provoca en sus alumnos son resultado de la claridad que posee en sus objetivos, fraguados y aplicados a lo largo de su larga carrera como educadora:

He tratado de hacer un programa educativo que involucre no sólo a la danza, sino a otras áreas del conocimiento y de la realidad del país. Considero que en la danza es muy importante desarrollar todo tipo de habilidades; que haya una unión entre el trabajo intelectual, académico, y el artístico y técnico.

Esto lo concebí desde que estuve en Moscú y en Leningrado, donde me sorprendió el hecho de que una niña que estudiaba danza pasaba de su clase de ballet a un salón de trabajo con microscopios.

Cuando yo estudié sufrí mucho esta dicotomía; por un lado las exigencias académicas y por el otro las dancísticas. Y creo que aún no se ha logrado la unión de esos dos ámbitos, que una cosa sirva a la otra. Y no se ha logrado en gran parte por la incomprensión de muchos maestros tanto de danza como del sistema escolarizado que miran las cosas con exigencias separadas y no como parte de un desarrollo total global.

Al mismo tiempo puedo decir que mis alumnos me representan tantas cosas... Sobre todo cuando se ha conseguido una relación que no se rompe a pesar de los años y que hay una necesidad de buscarnos unos a otros en otro plano, pero fundamentado en la relación maestra-alumno.

Sobre todo los alumnos del último grupo que tuve en la Academia de la Danza Mexicana, en 1974, eran estudiantes de danza mexicana y yo les daba contemporáneo, y los sigo viendo cada seis meses; o me buscan. Tenemos una relación muy bonita. Algunas de mis alumnas han crecido tanto que ya son mis maestras.

Su paso como directora de la Academia de la Danza Mexicana fue definitivo en la ruta que tomaría esa institución. Si bien fue muy polémico su concepto de bailarín integral, éste sostuvo la vida académica de varias generaciones de egresados de esa escuela.

La academia me dio la enorme posibilidad de adentrarme en la problemática de la sistematización de la danza en las tres áreas: clásica, contemporánea y folclórica, y en la posibilidad de que esto se entrelazara con las materias académicas, independientemente de haber tenido el privilegio de seguir la formación de una persona desde casi niña hasta adolescente. El prodigio de ver cómo se va desarrollando física, dancística y educativamente, porque uno de nuestros objetivos era dar también una pequeña formación como maestros.

Algo que nunca se llegó a consolidar, desafortunadamente, fue que la academia tuviera una pequeña compañía donde los alumnos se fueran fogueando para después pasar a la compañía oficial.

El proyecto de formar bailarines integrales consiste en capacitar a los alumnos para que sean capaces de interpretar danza folclórica, contemporánea y clásica, y que además cuenten con el soporte de su formación escolarizada. Algunos profesores, incluso de la misma academia, se opusieron a dicha concepción. Consideraban que cada género debería mantenerse como una carrera aparte. Aunado con ello, llegó el momento en que las autoridades de Bellas Artes decidieron dar el mayor apoyo a la danza clásica y sobrevino una escisión, en medio de un gran conflicto laboral, que dio lugar al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, donde se mantenía la independencia de las tres carreras. La sede de esa nueva institución fue lo que era la Academia de la Danza Mexicana, en la Unidad Artística y Cultural del Bosque. La academia pasó a Coyoacán.

Los bailarines nos fueron marcando la pauta. En la academia, todos los de contemporáneo querían bailar folclor o clásico, y pedían permiso para ir de un grupo a otro.

Ellos y nosotros vimos la necesidad de juntar las tres ramas, por lo que decidimos hacer la carrera de danza de concierto (clásica y contemporánea) y la de danza folclórica.

Los maestros de clásico siempre se oponían, porque decían que la técnica contemporánea les lastimaba lo clásico. Pero en todo el mundo estudian clásico y contemporáneo simultáneamente.

Pero analizándolo más y viendo los resultados, vimos que un bailarín contemporáneo quería hablar sobre las cosas de su país. O que cuando los clásicos se iban a los concursos y les pedían bailar El jarabe y no sabían... También tenían que saber folclor. Por eso ya en el periodo de Alejandra Ferreiro como directora y yo siendo asesora de la academia hicimos el plan de estudios de una sola carrera.

Laban dice que una sola forma de bailar es redundante, que abrir el espectro es lo que permite el trabajo creativo. No lo hice yo sola; los maestros del Consejo Técnico Pedagógico, sobre todo el maestro Guillermo Noriega, aportaron mucho.

Actualmente podemos ver, sobre todo en Europa, cómo diversas maneras de ver el movimiento enriquecen los resultados.

Por otra parte, en las escuelas había una especie de diferencias sociales. Los de clase alta eran los clásicos. Los de media eran los contemporáneos, y los pobres, los folclóricos. Eso desgraciadamente todavía se siente en el ambiente.

Los maestros de danza clásica de la academia sentían que ese proyecto no respondía a las necesidades de formación de intérpretes de ballet. Terminaron por irse, apoyados por el INBA, y hacer su propia escuela.

La escisión de los maestros de danza clásica de la academia me provocó una desilusión enorme. Sentí que había perdido quince o diecisiete años de mi vida en lo que habíamos hecho.

Hasta antes de mi llegada como directora, no había examen de admisión; los grupos estaban revueltos: los grandes y los chiquitos. Implanté el uniforme y eso causó gran escándalo. Sistematizar la enseñanza del folclor, otro tanto.

Nos dijeron que estábamos destruyendo la danza mexicana. Contamos con mucha oposición de gente que todavía hoy se dedica al folclor.

Tuvimos que definir para nosotros qué era el folclor y tratar de convencerlos de que una cosa es en su lugar de origen y otra llevarlo a la educación, donde debe haber un método, porque la enseñanza se tiene que sistematizar.

Para concretar su proyecto, Josefina Lavalles contaba con el apoyo de Juan José Bremer desde la dirección del INBA. "En el momento en que Bremer me dijo que ya no me podía seguir apoyando, el proyecto se desgajó." Fueron dos periodos en los que fungió como directora de la academia, de 1959 a 1969, y de 1972 a 1978. "Cuando el ingeniero Salvador Vázquez Araujo quiso poner el acento en la danza clásica y darle todo el apoyo al ballet, yo le dije que a mí no me interesaba formar bailarines para que bailaran *El lago de los cisnes*."

Colaboró con las autoridades del INBA en la fundación de los Centros de Educación Artística (Cedart). Fue nombrada directora del Cedart-ADM. Fundó la sección de danza del Colegio de Bachilleres, así como los talleres de danza de esa institución. Fue asesora académica y artística de casas de cultura, para las cuales sistematizó los talleres libres, lo mismo que para el ISSSTE y el IMSS. Ha participado como asesora de la Coordinación de Educación Artística del INBA y del área de danza del Proyecto de Actividades de Apoyo a la Primaria (Pacaep). Su veta educativa ha estado inseparablemente ligada a las principales instituciones dancísticas de México. Desde ahí ha proyectado y ejecutado. Discrepado y acordado. Ha sido institucional. A veces también rebelde.

Cuando yo era chiquita, Josefina Lavalles era directora de la Academia de la Danza Mexicana. En ese tiempo yo siempre la veía como un ser espectacular. Era guapísima. Muy fuerte su personalidad. Pero no inspiraba miedo. A los diez años yo decía: "Quiero ser como ella".

Cuando en los ochenta me incorporé al Cenidi-Danza, ella ya era investigadora en ese centro y a mí me pareció que seguía igual que cuando yo la admiraba a mis diez años. Se mantenía igual de accesible, abierta, amable, y con la capacidad de comunicarse con los jóvenes, actitud que los otros maestros no tenían por obvias razones: había mucha diferencia de edad. Josefina Lavalles es siempre joven.

Es una joven eterna; siempre estudia y siempre quiere conocer nuevas cosas, y tiene la paciencia y el cuidado de sentarse a platicar contigo y oírte. Y volvió a ser la misma Chapina que yo había conocido, pero yo descubrí algo que no sabía: conforme había pasado el tiempo ella era la única investigadora del Cenidi-Danza que tenía realmente una experiencia previa en investigación profesional de la danza.

Lo anterior se debe a que fue la fundadora y directora del Fonadan, y a partir de eso ella tenía conocimiento de muchísimas cosas que el resto de los investigadores no poseían. Ella era lo más cercano a un investigador profesional en el sentido amplio; no gente que traía todos los conocimientos desde la práctica y lo venía a aplicar en la parte reflexiva, sino que ella ya lo había hecho de antemano. No digo que los otros no lo hubieran hecho, pero ella con muchísimo más rigor. Claro, ella enfocándose a la danza tradicional, que es lo que trabajaba Fonadan, y por eso sabía todo. Conocía todas las danzas y todo su proceso de desarrollo, desde su surgimiento hasta cómo desaparecían, cómo se transformaban. Tenía esa visión que necesitan todos los investigadores, de entender que la vida y la danza y todos los hechos culturales, todos los hechos del ser humano se transforman, y el objetivo de la investigación es entender ese proceso de transformación y no nada más retratarlos sino explicarlos, y a mí me parecía que ella lo podía hacer.

Me acuerdo que ella publicó un libro que se llama *El jarabe*. Yo estuve muy cerca en ese proceso, porque yo era coordinadora de investigación y leí todo el trabajo, y yo hice el cuidado de la edición. No es del INBA. Para ese tipo de trabajos, en Fonadan, Chepina había tenido la capacidad de reunir a un tipo de gente muy valiosa, que nunca hubieran querido participar, como el maestro Marcelo Torreblanca, el purista número uno de la danza tradicional, y por otro lado a Luis Felipe Obregón. Entonces tenía a toda esa generación de los todavía maestros misioneros y las nuevas generaciones, la generación de ella, como Evelia Beristáin, estaba ahí, y también las nuevas generaciones, como Amparo Sevilla. Ella pudo conjuntar eso, y los resultados los aprecié cuando vi *El jarabe*. Me di cuenta que entre todo lo que había hecho al momento de resolver los problemas que se le presentaban, por ejemplo cómo anotar las danzas, pues creó su sistema de notación. O sea, si no tienes un instrumento lo creas. Y eso hizo ella.

Ella estudia, estudia mucho. Es decir que no se inventa las cosas de la nada. Ella estudia Laban y ella ha estudiado las diferentes teorías que existen para explicar la danza, para explicar la creación coreográfica, para explicar la notación. Todo lo ha estudiado. Por eso yo creo que tiene la capacidad de poder inventar lo suyo, y entonces pues toda esa experiencia que ella acumulaba, y además esa experiencia práctica como maestra, bailarina y coreógrafa, como que en la investigación le permite exigirse más. No es alguien que se conforme con escribir diez cuartillas o cien o mil, sino que ella siempre tiene la duda, siempre se está autocuestionando, siempre se está criticando; nunca está conforme. Los logros para ella nunca son logros porque nunca queda satisfecha de sí misma. A mí eso se me hace impresionante.

Como colega investigadora yo veo que festeja y reconoce los logros de los demás; lo que ella no se autorreconoce se lo reconoce a los demás, y siempre es como un estímulo. Si tú le presentas algo, es crítica, te cuestiona, te pone tu tache, te dice su opinión, sí, pero te reconoce el trabajo. No es como esos

directores de tesis que te dicen: “Todo está mal; está usted reprobada”. Yo creo que es amable, dulce y siempre abierta a oír y a reconocer los logros de los demás.

Lo que ella estudia actualmente, el lenguaje de la danza, es algo muy difícil. Por ejemplo, todo el trabajo de Laban es un trabajo que es muy viejo, todo lo que quieras; que se ha desarrollado desde hace cien años, y que los maestros, los coreógrafos, los bailarines y los investigadores de hoy deberíamos manejar, y la maestra Chopina lo está haciendo. Yo creo que es meritorio eso, y es posible porque es como si ella siempre tuviera veinte años. Pues yo la veo con toda la experiencia del mundo, con todo el nombre y el prestigio que tiene y parece de veinte años: viendo, leyendo y preguntando todo.

Margarita Tortajada

(En entrevista el 9 de noviembre de 2003).

Capítulo 6

Pionera en la investigación académica de la danza en México



El gobierno mexicano crea el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan). Es el primer centro en México para la recopilación e investigación de la danza tradicional mexicana. El presidente Luis Echeverría nombra a Josefina Lavalle secretaria ejecutiva del Comité Técnico y de Administración de esta instancia, que encabezaría mientras existió, de 1973 a 1986.

Entre los objetivos de Fonadan estaba el de apoyar la rama de la danza mexicana de la ADM. Asimismo, realizar un amplio trabajo de investigación, recopilación y registro de las diferentes danzas vivas del país. Con estos materiales se creó un importante archivo documental y audiovisual de cine, video, fotografía y dibujo de la danza tradicional y popular de nuestro país. Lamentablemente este archivo está abandonado en una de las bodegas de la Dirección General de Culturas Populares, y a pesar de las muchas gestiones que ha realizado el Cenidi-Danza para rescatarlo esto no se ha conseguido.

Fonadan elaboró y publicó materiales de apoyo para los maestros de danza y para la divulgación en general de esta vertiente dancística. Libros, folletos, discos, conferencias audiovisuales, cortometrajes, entre otros, fueron los productos que vieron la luz bajo la batuta de Josefina Lavalle, quien a la vez impulsó la impartición de cursos para maestros, a través de los cuales se les ponía en contacto directo con los maestros indígenas de las danzas, llevándolos a los sitios donde se crean estas manifestaciones de la cultura tradicional. Se apoyó que los grupos indígenas revitalizaran, promovieran y desarrollaran con mayor ahínco su arte dancístico tradicional.

Dirigí Fonadan durante trece años. La investigación de la danza tradicional es un trabajo que no se acaba nunca, porque la cultura popular es eterna. Nunca van a dejar de crear danzas; no van a dejar de festejar al santo patrón. Claro, las estructuras económicas pueden cambiar; puede ser que, como sucedió en la Unión Soviética, cambie el espíritu religioso, y entonces se olviden muchas manifestaciones de la danza que tienen ese aspecto. Si viene un cambio de

estructuras habría modificaciones; pero como no es así, la gente sigue siendo religiosa y festeja a sus santos, pues sigue habiendo necesidad de hacer esas danzas.

El Fonadan se creó para apoyar a la ADM, en su rama de danza mexicana, la cual estaba muy endeble en ese momento. Cada maestro tenía su verdad sobre determinada danza, y la verdad estaba en los lugares originarios de la danza, en las comunidades indígenas. Por eso llegamos a esos pueblos y a sus maestros, que son la fuente inicial.

Cuando todo parecía que era Distrito Federal, los jóvenes se fueron dando cuenta de que existía otro mundo. Y ésa fue una gran oportunidad para empezar a convivir con dichas experiencias; con todo lo que ofrecía el intercambio con esos danzantes y con sus fiestas, en los casamientos, en los bautizos, en distintas partes de la República Mexicana.

Un gran apoyo para el equipo de trabajo que integró Josefina Lavalle en Fonadan fue la presencia del maestro Luis Felipe Obregón, quien había trabajado en el Departamento de Asuntos Indígenas y contaba con una vasta experiencia en la investigación. Entre todos hicieron un plan de trabajo, y el maestro Obregón publicó un folleto sobre la metodología que fueron aplicando y que fue resultado de incontables reuniones de trabajo y prácticas de campo.

Algunos de los libros que publicó Fonadan bajo la supervisión y dirección de Josefina Lavalle son: *La danza del tecuán*, *Las danzas y fiestas de Chiapas*, *Danzas fundamentales de Jalisco*, *Fiestas de Santa Cruz de Zitlala*, *Fiestas tradicionales del Istmo de Tehuantepec*, *Ceremonia de Pascua entre los indios mayos*, *Danza de las varitas*, *La investigación socio-cultural de la danza popular* y *Catálogo de cinco danzas del Estado de México*. Asimismo, la colección de dieciocho discos de música de distintas danzas tradicionales mexicanas.

Josefina Lavalle tiene claro que su nombramiento en Fonadan fue resultado de una decisión institucional para limitar su participación en el terreno educativo. "Fue una instrucción, digámosle así, que por cierto no sólo fue para mí, sino que incluyó a muchas personas."

Cuando por vaivenes sexenales se da por terminada la función de Fonadan y se desaparece esta institución, en 1986 Josefina Lavalle es asignada, "por otra

instrucción", al Cenidi-Danza, que había sido fundado en 1983 y el cual dirigía su fundadora, Patricia Aulestia de Alba.

En 1987 registra su sistema de anotación de la danza, con número de registro de derecho de autor 12747/87 lib. 6 h.7., el cual partió de la certeza de que ninguna investigación sobre los bailes y las danzas de México podría estar completa si se dejara de lado el análisis coreográfico, el cual da la posibilidad de conocer y desmenuzar su estructura a través de su registro gráfico. Es decir, de su constancia escrita.

Si bien es cierto que el estudio del contexto socioeconómico y cultural nos explica la manifestación dancística como un fenómeno social, no es menos cierto que a través de bailes y danzas, y del análisis de éstas; del estudio de su estructura, de sus movimientos, de su estilo y de sus reglas, estaremos frente a toda una serie de códigos y símbolos que nos muestran realidades históricas y sociales, y que solamente pueden descubrir quienes conocen a la danza en su movimiento mismo.

Con esta convicción, Josefina Lavalle creó un sistema en el que se escribe una especie de partitura de la danza a partir de los elementos del movimiento que considera esenciales:

1. El compás, dentro del cual se desarrolla la fórmula rítmica del movimiento.
2. El número de pulsos que se dan en el compás.
3. El pie que ejecuta la acción.
4. La parte del pie con que se ejecuta la acción.
5. El tiempo que utiliza cada acción del pie o de la pierna.
6. El tipo de movimiento que se ejecuta, dentro de la gama de movimientos de la danza mexicana.
7. La situación del peso del cuerpo.
8. La dirección del pie o de la pierna.
9. El avance en el espacio, tanto de los pies como del cuerpo. Es decir, el desplazamiento.

Utilizó los mismos signos de avance y dirección del sistema Laban por considerar que, aunque se podrían emplear otros, no valdría la pena en vista de que éstos son adecuados y de hecho podrían ser un principio de entendimiento con quienes manejan labanotación, ya que fácilmente podrían entender este nuevo sistema.

La partitura de notación de toda una danza se aprecia en los anexos de su libro *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, publicado en 1988. Además de ofrecer un ejemplo preciso de esta forma de notación, esta obra ofrece un estudio monográfico exhaustivo acerca del tema.

Su belleza, tanto en la iconografía que brinda como en la prosa que despliega, nos muestra ya en los albores del Cenidi-Danza a una investigadora experimentada, que tuvo trece años precedentes para forjar ese oficio y para cultivar sus aptitudes reflexivas, analíticas y narrativas. En el libro se plantea un enfoque complejo, mucho antes de que el término “complejidad” estuviera en boga en las ciencias sociales. Y lo demuestra con su perspectiva. Escribe:

Así, cuando hablamos del jarabe, habría que preguntarse cuál de todos. ¿El que se bailaba en pulquerías y figones? ¿El que se usó en las fiestas escolares? ¿El que se bailaba en Santa Anita? ¿El que hacía las delicias de nuestros abuelos y bisabuelos en los escenarios de los viejos teatros de la capital, o el ampliamente comentado que bailó Anna Pavlova? Todos ellos son una forma del jarabe y ocupan un espacio en su propia historia y en la nuestra, con sus características específicas. Surge cada uno de un contexto diferente, que a su vez los define, y todos nos muestran todo un marco de referencia rico para su análisis.

Un análisis profuso a partir de una acuciosa investigación bibliográfica, de un largo recorrido hemerográfico y de testimonios fundamentales para reconstruir y explicar el desarrollo del jarabe.

Poco después de la aparición del estudio antes citado, Chepina publicó un cuadernillo sobre la vida y la obra de Waldeen. Asimismo, varias semblanzas de sus compañeros distinguidos con el Homenaje Una Vida en La Danza, del cual ella misma fue merecedora.

En 2002 vio la luz su video *La coronela, punto de partida*. Documento visual fundamental para que las nuevas generaciones no sólo de bailarines, sino también de músicos, artistas plásticos y literatos comprendan la forma tan natural en la que en esa obra, pionera de la danza moderna mexicana, se trabajaba en equipo, bajo el liderazgo de Waldeen, en una articulación que hoy las instituciones se empeñan en impulsar bajo el concepto en boga de “interdisciplina”.

Un año más tarde publica su libro *En busca de la danza moderna mexicana*, el cual pasará a ser un clásico en lo que se refiere a la literatura sobre la danza en

México, en un periodo tan crucial como lo fue el del nacionalismo.

Un clásico marca un hito, deja una huella en la cultura. Este libro lo hace por varias razones:

1. Es resultado de la investigación de una bailarina, coreógrafa y maestra de esos años, que testificó, siendo pieza protagónica, los hechos que narra, y que con el paso de los años ha tomado la distancia epistemológica necesaria para ver, analizar y nombrar con juicio crítico el periodo que abarca al México posrevolucionario.
2. Parte de una visión global de la formación social mexicana en los albores y hasta la primera mitad del siglo XX, lo cual nos permite explicarnos muchos de los fenómenos culturales vigentes aún en nuestros días.
3. Guarda fidelidad al tema y a los personajes, lo cual se explica por la afinidad ideológica con ellos y por el nexo personal y familiar que la autora mantuvo con los mismos. Por ejemplo, las citas de pie de página hablan de la cotidianidad del hogar de Josefina Lavalle, de la sobremesa con Fermín Revueltas o "Rojitas", o de los detalles del método compositivo de Waldeen y la convivencia con los artistas de la época.
4. La historia que narra y sobre la cual reflexiona está llena de pequeñas historias que han colmado de sabiduría su vida desde sus primeros años. Y esas pequeñas historias son conceptualizadas por ella misma y confrontadas, a partir del análisis señero, con el trabajo de los más connotados historiadores que se han ocupado del México de los primeros cincuenta años del siglo XX.
5. En la segunda parte se refiere al legado de Waldeen. Ahí rescata, como nadie lo ha hecho hasta ahora, la esencia del estilo y método de trabajo de quien fuera su maestra, semilla que germinó en los cuerpos de toda una generación de bailarines y de la cual forma parte Josefina Lavalle, la más waldeenista de todos sus contemporáneos.

Actualmente Chepina realiza un trabajo de análisis, enseñanza y difusión del lenguaje de la danza creado por Anne Hutchinson.

Capítulo 7

Política, guerra y civilidad



El hecho de tener un abuelo que trabajaba en el ala más progresista del gobierno de Porfirio Díaz, y que desde esa posición abrazaba los ideales de la Revolución, marcó definitivamente la complejidad con la que Josefina Lavalle se ha manejado dentro de la vida institucional.

Asimismo, su padre fue un hombre que trabajó como funcionario en la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, y que estuvo impelido en su escritura por un gran espíritu pacifista y republicano. Heredero total de esa estirpe, su hermano Arnulfo escribió los más bellos e incendiarios poemas contra la dictadura franquista.

La niña Josefina, bebiendo la savia del ejemplo familiar, llevó a lo más hondo de su ser su rechazo al belicismo, al imperialismo y al autoritarismo de los gobiernos en contra de sus pueblos.

Fiel simpatizante del cardenismo, nacionalista por convicción, Josefina Lavalle no se explica el desarrollo y la promoción de las artes y la cultura en los países pobres sin la participación del Estado.

Un día llegué a su casa para hacerle una entrevista sobre sus hermanos. Pero nuestra atención tenía como epicentro la invasión de Estados Unidos a Irak, que había sucedido apenas unas horas antes de mi visita.

Ella y el maestro Kuri seguían lo ocurrido a través de la televisión. A pesar del enorme interés de la maestra Lavalle por informarse de tales hechos, fue muy generosa conmigo y me condujo hasta su estudio para hacer la entrevista. Hablamos de la guerra.

Dicha invasión fue calificada por ella como “un acto cínico, aborrecible, fuera de la razón”:

Hay una especie de fanatismo fundamentalista en la mente de George Bush, porque él se considera a sí mismo salvador del mundo, el que habla con Dios. Volvemos a la época donde la razón no funciona.

Este doloroso episodio en la historia de la humanidad la llevó a recordar el estallido de la Guerra Civil española, cuando ella era apenas una niña “y ése fue mi despertar”. A su casa llegaron asilados cuatro jóvenes del Ejército Republicano Español. Ahí se hacían reuniones. Participaban Elena Garro y su hermana, quienes eran muy partidarias de la revuelta española.

Mi hermano escribió poesía para esa ocasión y juntos participamos en muchas actividades. Yo fui con un grupo de niños de la escuela a recibir a los niños refugiados a la estación de San Lázaro, y yo repartía de mano en mano los poemas de mi hermano. La guerra española fue uno de los primeros grandes impactos en mi vida.

Un espíritu pacifista y basado en la solidaridad con las causas libertarias se anidaba en el alma de Chepina, quien sufrió el segundo gran golpe con el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Todos en la casa estábamos en contra de Alemania. Eso lo viví todo el tiempo. En la sobremesa comentábamos lo publicado en los periódicos, lo que emitían los noticiarios. Hablábamos sobre la situación política y económica. Sobre todo abrigábamos un espíritu en contra de la injusticia social y la discriminación racial, que eran los temas más candentes en ese momento.

Era 1941; ya había yo pasado por La coronela. Entonces vivía yo en la euforia de sentirme al lado de la gente progresista. Ya conocía a Guillermina Bravo y estuve a punto de entrar al Partido Comunista.

Guillermina hablaba de marxismo y nos daba a leer algunas cosas. Por eso seguíamos las ideas de la revolución social, y de eso estaban impregnadas nuestras danzas. Hacíamos danza mexicana con un sentido social. Me sentía muy identificada con Waldeen, que pensaba con las mismas ideas con las que había sido yo educada en mi casa.

A partir de ese espíritu pacifista es que compuse El niño y la paloma, que interpretaban Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona y Enrique Márquez.

Como en esos entonces, ahora Josefina Lavalle hace eco de la inteligencia creativa del gremio artístico que se pronuncia por enderezar el rumbo de la humanidad, "cuyo futuro veo negro".

Me asusta mucho, porque, independientemente de lo que pase con el pueblo iraquí y los pueblos cercanos a ese país, temo por el futuro de la humanidad; de que esté en manos de fundamentalismos, distintos a los religiosos pero fundamentalismos al fin y al cabo, a través de los cuales se sostiene que el gobierno americano es el salvador del mundo. De eso no encuentro responsable al pueblo de los Estados Unidos. Pero sí a su gobierno.

Su espíritu progresista, pacifista y libertario en favor de la justicia social se resume en una figura de tela, emblemática del neozapatismo, colocada en un librero de su estudio. E institucional, aun con su gran simpatía por el movimiento estudiantil de 1968, cuelga de la pared, en ese mismo territorio, una fotografía del ex presidente Luis Echeverría. "No voy a negar que es mi amigo y que le debo una de las cosas más bellas que me han pasado y que es haber dirigido Fonadan". Tal es la complejidad de una mujer de afectos y convicciones.

Estos años al lado de Josefina han estado llenos de hermosas experiencias alrededor del arte, que es nuestra motivación principal. Creo que no hay un mejor ambiente para una pareja como somos nosotros, para vivir la vida y disfrutarla. Difícilmente encontraría otra actividad como la nuestra para poder congeniar y vivir con otra persona, que a veces suele no ser fácil, pero contando con la ayuda de estos ideales que tenemos en común, o sea, de ideales artísticos y sociales, es que afortunadamente hemos congeniado en casi todas las cosas; hemos disfrutado por igual de la diversidad de intereses que tiene la vida artística y cultural.

Para hablar de lo primero que me enamoró de ella tengo que decir que Josefina me entró por los ojos, por su belleza física. Ya después, el conocimiento de su persona. Eso es más profundo y duradero. Me gustó su manera de ser. Ella tiene una manera muy especial de llevar sus relaciones con las personas, pero también me gusta mucho su cariño por los animales. Hasta que vivimos juntos supe lo que era convivir con los animales. También he disfrutado con ella el apego que tiene por las plantas, por las flores. En nuestra casa, por donde volteé usted hay vida... Ella tuvo o tiene por ahí en su estudio un cartel que dice eso: "Yo amo la vida". Es cierto, ella ama la vida.

Entonces en eso y en muchas otras cosas hemos congeniado. La sensibilidad es muy necesaria ante las cosas, ante las obras, ante los conciertos; en las funciones de danza, de circo, de lo que sea. Y ella tiene sensibilidad de sobra.

Después de amantes, de querernos como personas, querernos con nuestros cuerpos, pues nos queremos por nuestra manera de ser. Bueno, por lo menos yo la quiero a ella. Ella quién sabe. A lo mejor no, pero yo sí la quiero. No quiero decir que estoy seguro de que me quiere, porque es muy femenino no hacer sentir al otro muy seguro.

Hemos hechos varios ballets juntos. Algunos estrenados "a todo trapo", como se dice. Como *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda* y *Cambio de tiempo*, entre otros.

Ella es pianista; iba a ser concertista, y logró llegar a

tocar bastante más música de la que yo toco siendo ésa mi profesión. Pero ella llegó a tocar en la academia del maestro Antonio Gomezanda, con el que estuvo varios años. Interpretó conciertos para piano y orquesta de Mozart; tocó el número dos de Rachmaninov. Casi nada... Entonces iba a ser pianista concertista, pero le llamo más la danza, y con gran decepción de su familia se hizo bailarina. Pero ese conocimiento de la música la hace ser una coreógrafa con muchos elementos formales. Porque los elementos de la música muchas veces se corresponden con los que conforman la danza, y entonces es una cosa que no todas las coreógrafas y bailarinas tienen. Ese conocimiento se nota cuando hay estructura, cuando hay una línea conductora de una danza, de un ballet; cuando hay una manera de ir calculando la expresión, la emotividad, conforme a una formalidad artística que es lo que desgraciadamente no tienen todas las coreógrafas y los bailarines de hoy. Ella lo tiene y es muy notable.

Ha tocado con el maestro Carlos Prieto, cuando él estrenó mi *Concierto para chelo y orquesta de cámara*. Josefina ensayó con él tocando la parte de piano. Y también mi *Sonata de Santiago*, que está dedicada a ella. En fin, toca bastante música. Precisamente uno de los primeros regalos que le hice fue un piano. Me encanta oírla tocar.

De cariño casi siempre le digo "gordita"... Paradójicamente, porque no tiene nada de gordita. Y quiero decir algo que se parece mucho a la canción de Violeta Parra, que canta Mercedes Sosa: gracias a la vida por haberme dado una compañera como ella, que es de las cosas más grandes que puedo presumir en la vida: tenerla como compañera de toda la vida. Me tardé un poco en encontrarla, pero al fin la vida me premió y la conocí a ella.

Mario Kuri-Aldana

(En entrevista el 31 de octubre de 2003).

Capítulo 8

Ay amor, ya me volviste a dar



Muy joven, Josefina Lavalle contrae matrimonio, y el 15 de agosto de 1945 nace su único hijo, David Martínez Martínez. Durante su embarazo, Chepina come muchos chocolates y oye buena música. Tiene el apoyo de su marido. Pero desafortunadamente, por incompatibilidad de intereses vocacionales, la pareja se divorcia.

Josefina vivía de lleno en el mundo de la danza, totalmente desprejuiciado. No obstante, en aquellos años su condición de mujer divorciada le ganó el rechazo de algunas amigas ajenas al medio artístico. Sus padres le pusieron como condición que se regresara a vivir con ellos. Así lo hizo.

Cuando su hijo entraba a la adolescencia, a Chepina la pareció importante darle un hogar. Se unió con un periodista cultural “y en lugar de darle un hogar a mi hijo, resultó ser un infierno, en el que pasaron cosas tan desagradables que prefiero no acordarme”. Se separó y resolvió sola, con sus raquíticos ingresos, la manutención de su hijo.

Fue hacia 1968, año en el que fue cesada de la dirección de la Academia de la Danza Mexicana por firmar desplegados a favor del movimiento estudiantil, cuando ella y su hijo entraron en una profunda comunión.

Él estudiaba entonces la carrera de ingeniería aeronáutica en el Politécnico y ambos compartían sus visiones y experiencias en torno al libertario movimiento de los estudiantes. La postura de Chepina sobre ese asunto la llevó no sólo a perder el empleo, sino también a distanciarse definitivamente de su prima, la connotada priísta María Lavalle.

Pasados los años, Josefina Lavalle fue restituida como directora de la Academia de la Danza Mexicana. Le pagaron los salarios caídos. Y todo ello porque ante los tribunales del trabajo logró demostrar que su cese había sido injustificado.

La vida en el amor también le sonreía:

Finalmente me encontré a Mario, alguien que me hace mucho bien. Pensamos casi igual. Tenemos una actividad artística por encima de todo. Nos compenetramos mucho en ese sentido. Y su relación con mi hijo es estupenda.

Encuentro en él un apoyo muy grande para mi profesión y mi vida. Hemos creado obras juntos. Es muy tierno. Ahora me cuida excesivamente. No quiero que me cuide tanto. Quizá dentro de cinco minutos, pero ahorita todavía no, porque me gusta salvaguardar mi independencia. Siento por él mucho cariño; encuentro comprensión. Yo soy la malgeniuda de la pareja. Él es muy calmado.

El hijo de la maestra Lavalles vive actualmente en Tijuana. Está casado; tiene dos hijos. Y ha hecho bisabuela a Chepina por triplicado.

Como ya bien lo mencionó Mario-Kuri-Aldana, el amor de Josefina Lavalles por sus mascotas es incommensurable. Primero tuvo dos perros gigantes, *Anteus* y *Cosmos*, a los cuales llevaba a pasear todos los días al Parque Hundido. Un día, mientras paseaba a los sabuesos, se les pegó otro, a quien Chepina nombró *Carlos Marx*. A la muerte de ese trío, llegó *Cesonia*, una *french pudle* azabache, que murió a los catorce años, "y para mí fue como si hubiera muerto un hijo. Me adelgacé mucho; lloré mucho".

A los cuatro años de la muerte de *Cesonia*, Josefina añoraba una mascota. A través de un anuncio en el periódico adquirió a otra *french* bebé. Era color miel, pero se deslavó y quedó completamente blanca.

Tiene seis años. Se llama *Mimí*. Es muy nerviosa, cariñosa y juguetona. Todo el tiempo mordisquea muñecos de peluche. Se duerme con ellos como una niña chiquita. Está muy humanizada. Es pura alegría.

Con *Mimí* cohabita la *Negrita Cucurumbé*. Se trata de una gata grande y gorda. Completamente negra y brillante. La primera vez que fui a la casa de la maestra Lavalles, la *Negrita* fue al estudio a inspeccionarme. Dio varias vueltas alrededor mío. Me observó. Creo que me dio el visto bueno, porque salió de la habitación y nunca más volvió a hacerse presente.

En una majestuosa jaula blanca, animan la vista *Oscar Wilde*, *Pancho Villa* y *Alex*, tres alegres compadres que con coloridas plumas y agudos picos nos demuestran que Josefina Lavalles es vida, pura vida.

Pero también fuera del hogar está la impronta amorosa que prodiga Josefina Lavalles a sus amigos. Forma parte de un grupo de "bailarinas de *long time ago*", como decía su amigo John Sakmari.

Nuestra cercanía y posteriormente los afectos que nos han unido durante tantos años se iniciaron allá en la época de 1947, con la Academia de la Danza Mexicana. Nosotras fuimos fundadoras de la Academia de la Danza Mexicana, lógicamente con Guillermina Bravo, con Ana Mérida y todo un grupo de bailarinas que estábamos trabajando en un cierto tipo de danza.

Nuestra afinidad en mucho se debe a los intereses muy similares de las dos, porque tuvimos una ideología que marcó nuestras líneas de trabajo. Nuestras danzas siempre tenían una relación muy clara con los ideales de lo que debía ser la danza moderna en México. La amistad no se perdió nunca; siempre nos encontrábamos aunque no trabajáramos juntas.

Josefina es una amiga muy fiel, muy respetuosa. Y realmente tiene una ternura que esconde mucho; no es tan querendona, pero ella en su sobriedad es muy tierna y sí es muy afectuosa. Yo creo que eso fue también lo que nos acercó todo el tiempo, a pesar de que una jalaba para un lado y otra para el otro.

Recuerdo cuando trabajábamos las dos en Fonadan. En una ocasión estábamos en la sierra tarahumara, en un pueblecito que se llama Norolache. Fuimos Mario Kuri, ella y yo a hacer la investigación de Semana Santa, y no había otro lugar más que una casa en la que vivía la maestra de la ranchería. Y ahí nos ofrecieron para quedarnos a dormir. Entonces no había más que una sola cama matrimonial y un catre. Chepina dijo: "No, perdóname, Mario, pero Evelia tiene que dormir conmigo; así que yo no voy a dormir contigo sino con Evelia".

Esos son los detalles de ella, sus demostraciones de amistad, que realmente en el momento dices: "Pues sí es cierto; mejor nos acostamos juntas". Pero en ese momento no es el trasfondo; es el afecto, el gran afecto. Y ella es una mujer muy fina para demostrarlo.

Si bien hemos tenido algunas separaciones, siempre hemos seguido de amigas. Por ejemplo ahora: ella está en el Cenidi-Danza y yo estoy en la Escuela Nacional de Arte

Teatral, como asesora de la dirección. O sea que nuestros caminos son distintos pero el afecto no se pierde.

Tan es así que varias bailarinas de la época de oro de la danza mexicana, o como decía un amigo nuestro, John Sakmari: las bailarinas de *long time ago*, nos reunimos en el cumpleaños de cada una de nosotras y estamos toda una tarde juntas...

En ese grupo estamos Socorro Bastida, Raquel Gutiérrez y una de sus hijas, Otilia Larrañaga, la Güera Agüeria, Mario Kuri y yo. Estaba también con nosotros Nellie Hapee, pero de pronto ella se separó porque tiene mucho trabajo. Y estaba Guillermina Peñalosa.

Son reuniones formidables. No sabes la cantidad de recuerdos y las discusiones sobre danza. A veces decimos: "Ahora sí no vamos a hablar de danza". Pero caemos nuevamente en el tema.

Y, finalmente, sobre la persona de Chepina puedo decir que es una de las mujeres más trabajadoras y con una gran voluntad de superación profesional.

Evelia Beristáin

(En entrevista el 3 de noviembre de 2003).

Para hablar de la amistad, lo primero que se viene a la mente es que para mí eso significa compartir el proyecto de vida de cada quien. Eso es muy importante para la amistad, que haya intereses y valores comunes. Y, claro, también está la lealtad como cuestión fundamental... He perdido a varios amigos a quienes extraño mucho y con cuya partida he perdido una parte mi vida.

Premios y distinciones

A lo largo de su carrera, Josefina Lavalle ha sido distinguida con cerca de veinte premios y reconocimientos. En el año 2000, la historiadora Maya Ramos Smith la propuso para ser acreedora al Premio Nacional de Artes. Ésa es una asignatura aún pendiente.

Entre los galardones y distinciones a los que se ha hecho merecedora se encuentran los siguientes:

- Diploma otorgado por la Unión de Cronistas de Teatro y Música (1976).
- Diploma y medalla Rafael Ramírez, por treinta años de servicios en el INBA (1979).
- Diploma y medalla Una vida en la danza, otorgados por el Cenidi-Danza (1985).
- Diploma otorgado por el Departamento del Distrito Federal en reconocimiento a su labor en favor de la danza (1985).
- La comunidad de la Academia de la Danza Mexicana acuerda, por decisión unánime, dar el nombre de "Josefina Lavalle" al auditorio de esa institución (1987).
- Diploma del INBA en reconocimiento a su labor académica (1990).
- Beca al desempeño académico otorgada por el INBA (1992).
- Premio de Educación e Investigación Artísticas del INBA, en virtud de haber sido postulada a tal merecimiento por el Cenidi-Danza (1993).
- Pasa a formar parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, en la categoría de creadora artística (1994).
- Diploma y medalla como miembro del Comité Dictaminador del INBA para los concursos abiertos de oposición (1995).
- Diploma de honor y medalla al mérito docente Maestro Ignacio Manuel Altamirano (1995).
- Diploma del INBA por cuarenta años ininterrumpidos de servicio y de apoyo a la difusión de la cultura (1995).
- Diploma del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación como reconocimiento "a su fructífera y distinguida labor docente durante cuarenta años al servicio de la educación en México" (1995).
- Medalla al mérito académico otorgada por el INBA (1995).
- Premio Guillermina Bravo (1996).
- Reconocimiento Una vida en el teatro, otorgado por la Unión de Cronistas de Teatro (2003).
- La Subsecretaría de Educación Básica de la Secretaría de Educación Pública la rinde un homenaje, en el Teatro Julio Prieto del IMSS. El gobierno de Coahuila

le rinde otro homenaje en Saltillo por su invaluable trayectoria. El INBA le otorga la Medalla de Oro del Palacio de Bellas Artes en el marco de los sesenta años de la ADM (2007).

- En el marco de los festejos del veinticinco aniversario del Cenidi-Danza José Limón recibe la medalla a *Mujeres destacadas de la danza*, en el Palacio de Bellas Artes. El Colectivo Mujeres en el Arte le entrega el premio *Coatlícue* por su trayectoria como bailarina, coreógrafa, maestra e investigadora de danza (2008).

Asimismo, en su labor como investigadora del Cenidi-Danza, en diversas emisiones del Fonca, el PADID y Educación por el Arte ha obtenido becas para la realización de sus proyectos, dada la relevancia de los mismos y la trayectoria que la respalda.

Selección de textos inéditos de Josefina Lavalle

De cómicos y virreyes

Siempre ha sido condición penosa del artista tener que depender de los poderosos. Los creadores de todas las épocas han debido sujetarse, de una manera o de otra, a los caprichos de sus patrocinadores.

Desde la época de Augusto, ya su ministro Mecenas mangoneaba las artes a su real arbitrio. Sin embargo, si echamos un vistazo a lo que ocurría durante el virreinato podremos quedar más o menos satisfechos con lo que al respecto se ha avanzado.

Durante el siglo XVIII, nuestro único teatro, el famoso Coliseo, estaba regido por las ordenanzas vigentes en los teatros de Madrid y su control, tanto administrativo como artístico, lo ejercía el propio virrey, quien expedía continuamente decretos y disposiciones, ya fuese para regular las condiciones de trabajo de los mismos actores o bien para prohibir, autorizar o suspender algunos de los espectáculos.

Como ejemplo de la dependencia y sumisión a las que los artistas debían someterse, vayamos al sabroso relato encontrado tanto en la *Historia del Teatro Principal*, de Manuel Mañón, como en la amenísima *Reseña histórica del teatro en México*, de don Enrique Olavarría y Ferrari.

Según la opinión del administrador del Coliseo, se hacía necesario reforzar a la compañía de dicho teatro, por lo que solicitó autorización al virrey para contratar a nuevos artistas procedentes de la “madre patria”. Las razones que aducía, entre otras, eran las siguientes:

Por de contado son precisísimos un galán, una dama, un Barba, una Graciosa y un Gracioso, porque aunque es cierto que para todas estas plazas hay sirvientes, también lo es que en todas ellas se advierten ciertos escollos difíciles de allanar.

¿De qué sirve, pues, que en la primera estén ocupados dos hombres, si el uno no gusta al público y el otro, aunque merece la general aceptación, está forzado y por eso continuamente achacoso?

¿De qué sirve que la segunda lo esté con la bien recibida Antonia San Martín, si enfermándose ésta no hay otra que ocupe su lugar?

¿De qué sirve que la tercera lo esté con el adaptable Rosales, si este pobre, con tantos años de ejercicio, está de tal manera quebrantado que sólo su acreditado buen porte puede guiarlo a trabajar algunas noches?

¿De qué sirve, por último, que lo estén las otras dos, si la Graciosa se ha llevado lo más de la temporada enferma, y el Gracioso como que sirve ya contra su voluntad...?

Por todo eso y porque muchos de los actores ya no podían ejercer el "grácil arte de Terpsícore" debido a su avanzada edad, insistía el angustiado administrador, de no cambiar al personal ya no podría mantenerse el espectáculo.

Convencido el virrey, Conde de Revillagigedo, aprobó lo propuesto y acto seguido se dieron los pasos para pedir a S.M. el permiso para contratar a actores y bailarines de los teatros de Madrid y Cádiz.

Parece ser que por razones políticas, las contestaciones a estas solicitudes no dieron resultado. Sin embargo, sí lograron disgustar a los artistas de la Compañía del Coliseo con el administrador, con el regente de la Audiencia y con el propio virrey.

Para mayor enojo de los artistas, el virrey expidió otro decreto relacionado con las funciones de "beneficio" para cada uno de los actores y bailarines. Mediante ese decreto se determinaba que todos debían participar gratuitamente en las funciones mencionadas, con el objeto de que recibieran el producto líquido de la función, sin pagar otra cosa que "los gastos precisos del alumbrado, cobradores, orquesta y los demás que sean indispensables...".

Los cómicos del Real Coliseo rechazaron, por vez primera, la gracia del virrey, unos alegando que deseaban descansar, otros que por sus achaques no podrían trabajar tantas funciones, puesto que las de compromiso ya eran suficientes, sin embargo harían las que más pudiesen.

El Conde de Revillagigedo, que no era hombre de "aguantar pulgas en esta especie", adoptó las medidas que su muy alto cargo le permitía. Así, a don Gerónimo Marani, quien actuaba junto con su mujer y sus hijas, se le mandó recoger su licencia con la que había entrado al reino, para que no tuviera más remedio que regresarse por donde había venido.

A Mariano Arízar se le prohibía trabajar en el Coliseo en cualquier otra parte de Nueva España y se le impedía salir de esta capital sin el permiso superior. Por otra parte, tenía que acreditar que podía vivir de otro oficio, de lo contrario sería tratado como vago, ocioso y malviviente.

A Mariano Flores, quien era músico del Regimiento de Dragones de México, se le conminaba a salir de la capital e incorporarse a su regimiento. A María Martínez, alias

"La Carpintera", se le prohibía dar conciertos en su casa o fuera de ella. A José María Morales, bailarín, maestro de danza y coreógrafo del Coliseo, se le exigía demostrar, en un plazo de tres meses, que tenía ocupación "decente" con qué ganarse la vida.

De tal modo se les cerraban las puertas a esos artistas que apenas vivían al día con lo poco que ganaban como cómicos y bailarines del Real Coliseo, y que no tuvieron más salida que, como el virrey lo esperaba, solicitar la clemencia de tan importante señor.

A la Martínez y su marido, Mariano Flores, a Marani y su familia, al sainetero Mariano Arízar y a la mayoría de los descontentos, incluyendo al bailarín José María Morales, para no morir de hambre no les quedó más remedio que aceptar las condiciones que tan poderoso personaje les imponía.

12 de enero de 1889

Intervención en la Segunda Asamblea General del centro de Las Américas, de la Alianza Mundial de la Danza

Sometidas, subestimadas o ignoradas, las culturas populares han sobrevivido a los diferentes proyectos del poder, si bien modificadas por las tendencias a la homogeneización que ha conllevado cada uno de esos proyectos, sea desde la perspectiva colonial, nacional o transnacional.¹ Esta afirmación resume, en términos generales, los avatares de las culturas indias de nuestro país a lo largo de su historia.

La danza tradicional y el baile popular han sobrevivido al derrumbe de muchas formas culturales propias que ha traído la modernización del país y del mundo en su conjunto. Ha sobrevivido la fiesta –el momento de la reactualización del tiempo mítico, tiempo del origen–, no obstante que todas las regiones, aun las más apartadas, han sido ya tocadas por la “civilización moderna” es este proceso de mestizaje vivido por nuestra historia.

De estos hechos queda como un milagro la palabra “sobrevivencia”. Las culturas indígenas han sobrevivido en este mundo llamado “moderno”, en el que se sigue conquistando y destruyendo en nombre de un prometido e inalcanzable “progreso”.

A pesar de los cambios económicos, del proceso de proletarianización del campesinado mexicano, del empobrecimiento gradual y constante de las comunidades urbanas y rurales, las danzas y bailes siguen ocupando un lugar en la fiesta, cumpliendo con el rito mágico que les asigna la costumbre. Danzas modificadas en apariencia, empobrecidas en el adorno, mas no en su imaginación creadora.

Todos estos peligros y muchos más han acechado a las múltiples manifestaciones dancísticas de los grupos marginados de nuestro país, quienes, a pesar de ello, han sabido conservarlas y mantenerlas vivas dentro de sus actividades religiosas y lúdicas. Ellos mejor que nadie han sabido preservar las formas más antiguas de su tradición dancística, reinventando y recomponiendo su práctica ante las confrontaciones con otras culturas, “geografía oculta sobre la que descansa el paisaje visible de su identidad” (Octavio Paz, 1973).

¹José Carreño Carlón, “Las políticas de cultura popular del Estado”. En *Culturas populares y política cultural*. México, SEP, Museo de Culturas Populares, 1982.

¿Cómo, pues, plantear desde nuestra perspectiva los caminos para apoyar la preservación y difusión de las danzas y los bailes, de los acervos populares de México? Difícil tarea si antes no se les reintegra a las comunidades indígenas y mestizas, creadoras de estas manifestaciones, su soberanía y su derecho a decidir sobre la reproducción de su propia cultura.

La complejidad cultural de nuestro país nos obliga a ser cautos en las acciones de difundir y preservar las danzas y los bailes que siguen vivos y que son parte de la vida de las comunidades. A ser honestos en la reconstrucción de otras formas de danza que se han perdido o que han cambiado debido a nuevas condiciones económicas, sociales y culturales, y sumamente cuidadosos en la transposición escénica de danzas, bailes o costumbres, para que no seamos precisamente los investigadores, creadores o maestros de esa rama artística quienes trastoquemos los valores de un capital cultural que a todos nos es necesario para la continuidad de nuestras diversas identidades como mexicanos.

Marzo, 1995

La presencia de las disciplinas afines a la creación coreográfica durante la primera década de la danza moderna mexicana

Es sabido que en la década de los años cincuenta el gremio artístico y, en general, quienes participaban en el quehacer cultural en todas sus ramas se encontraban más al tanto o demostraban mayor interés por relacionarse con los creadores de otras áreas.

En una ciudad más pequeña, sin graves problemas de tránsito, la comunicación se hacía más accesible; de alguna manera todos nos conocíamos y nos frecuentábamos con mayor facilidad.

Artistas e intelectuales compartían con mayor frecuencia los conciertos, las exposiciones de pintura y escultura, las presentaciones de teatro y, por supuesto, las de danza.

En ese tiempo las funciones de la compañía oficial de danza moderna se organizaban en dos temporadas anuales, las que comprendían de nueve a doce presentaciones cada una, con dos programas diferentes como mínimo, en las que se incluían repeticiones y estrenos.

Las temporadas de danza eran acontecimientos de gran interés para el mundo de los intelectuales y artistas, quienes se congregaban en los estrenos para brindar apoyo a los coreógrafos de su preferencia o por el interés que despertaba el trabajo de los compañeros de su propia área artística que colaboraban en las obras coreográficas.

En la década de los cincuenta, cuando la danza moderna de nuestro país empezaba a desarrollarse en su camino fructífero, el trabajo creativo se daba dentro de una relación habitual con los creadores de otras ramas artísticas.

Aunque considero que el primer impulso para crear una coreografía surge de una necesidad personal, en ocasiones puede ser motivada por otros compañeros o por otros artistas, lo cual ocurría con frecuencia.

En mi experiencia de aquellos años, la obra coreográfica se planteaba a través de una idea o una historia desarrollada por medio de un guión. Se ponía especial interés en que, en cada escena, el bailarín tuviera el propósito de cumplir una tarea escénica más allá del movimiento en sí mismo. Por lo general se partía de una historia que era contada, narrada, a través del lenguaje de la danza.

Sin embargo, en la planeación de un programa completo compuesto por varias obras se intercalaban danzas sin argumento, sin una anécdota, basadas solamente en un

tema genérico, podríamos decir abstracto, en las cuales el movimiento adquiriría mayor relevancia. Con ello se pretendía obtener un programa suficientemente contrastado y al mismo tiempo dar al espectador un descanso necesario para facilitar su acceso a las obras de mayor contenido. Las danzas sin argumento eran por lo general más cortas y estaban consideradas con frecuencia como *divertimentos* de menor importancia artística y de menor peso en el desarrollo del programa.

En relación con el trabajo con artistas de otras ramas, se advertía un espíritu de colaboración entre iguales, aunque algunos de ellos eran nuestros maestros y les teníamos un gran respeto.

Para emprender una coreografía con argumento o con un desarrollo temático importante, se trabajaba arduamente por espacio de varias semanas o hasta meses en la planeación de la obra.

En la mayor parte de los casos, el plan de trabajo coreográfico se basaba, como un primer paso, en la construcción de un guión elaborado por el coreógrafo, que bien lo podría haber elaborado conjuntamente con algún colaborador cercano. Ese guión se construía, generalmente, por escenas. Y se le iban haciendo correcciones, arreglos o agregados, de acuerdo con las aportaciones de los colaboradores de otras áreas artísticas que se iban sumando al trabajo.

Es interesante señalar que las ideas básicas surgían muchas veces, o la mayoría de ellas, durante las charlas informales en los cafés en los que nos reuníamos cotidianamente y a los que llegaban, de manera espontánea y sin previo aviso, compositores, músicos, escritores, lo mismo jóvenes que consagrados, con quienes llevábamos una amistad o nos tenían cierta simpatía.

Las obras con temas considerados relevantes siempre eran trabajadas con música creada especialmente para ellas, de ahí que el movimiento dancístico de los primeros diez años del desarrollo de la danza moderna diera un fuerte impulso a compositores, especialmente a los jóvenes.

Una gran parte de la producción de sus primeros años de músicos como Carlos Jiménez Mabarak, Rafael Elizondo, Leonardo Velázquez, Guillermo Noriega, Ignacio Longares y otros pertenecen al género dancístico, obras que fueron creadas especialmente para los ballets de danza moderna de los años cincuenta. Pero además de los jóvenes compositores, también participaron los que ya eran consagrados, como Carlos Chávez, Blas Galindo, Luis Sandi, Hernández Moncada, Rodolfo Halffter, Pablo Moncayo, Salvador Contreras y otros, que participaban con su obra y sus consejos en las creaciones de los jóvenes coreógrafos y coreógrafas.

Lo mismo sucedía con el apoyo de pintores y escenógrafos. Con el mismo interés y respeto cooperaban con los bailarines los artistas consagrados como Carlos Mérida, Rufino Tamayo, José Chávez Morado o Miguel Covarrubias. Al igual que quienes se iniciaban en estas disciplinas.

Las obras coreográficas se construían fundamentalmente sobre la partitura musical. Una vez que se tenía más o menos esbozada la primera propuesta de la idea básica, se invitaba al compositor, seleccionado previamente de acuerdo al carácter de la obra, y con él se discutía el desarrollo de la idea básica. Se ajustaba el guión, el cual era modificado, como ya lo he dicho, con las sugerencias y aportaciones aceptadas.

Después de discusiones interminables, acompañadas de muchas tazas de café, quedaba aprobado el guión sobre el cual se trabajaría la obra. El escenógrafo se sumaba al equipo y, a su vez, hacía las aportaciones pertinentes, relacionadas con su área, y al mismo tiempo sugería soluciones a problemas técnicos que se planteaban. En ocasiones, cuando la obra así lo requería, se hacía necesaria la colaboración de un escritor, quien desde un principio aportaba ideas y a veces hasta elaboraba el guión.

En esa relación, las aportaciones eran sumamente valiosas, pues siempre enriquecían el desarrollo del proyecto. Sin ningún temor se proponían toda clase de ideas o soluciones, aun las más extravagantes. Lo que no pensaba uno, se le ocurría a otro. En ocasiones eran tantas las propuestas que era difícil tomar decisiones, las cuales quedaban siempre sujetas a la elección del coreógrafo.

Cuando el coreógrafo ya había definido qué se haría, él, el compositor y el escenógrafo empezaban a trabajar por su lado, pero sujetos al guión propuesto. Es obvio decir el interés que a cada uno despertaba el trabajo del otro. Las visitas del músico o del escenógrafo se hacían frecuentes al estudio, preocupados por la marcha del trabajo.

En virtud de que la danza era construida sobre la música, el coreógrafo estaba sujeto a la entrega de las partes musicales, las cuales se elaboraban en partituras para piano. Con ellas se iba construyendo la coreografía, siempre sujeta a los tiempos en que el compositor entregara las diferentes partes de la obra. Eran frecuentes las discusiones entre el coreógrafo y el compositor sobre el carácter, la duración de las escenas y los *tempos* musicales, aunque por lo general se llegaba a un consenso.

Las funciones siempre se llevaban a cabo con orquesta, por lo que el compositor debía orquestar su partitura de piano con el tiempo necesario para que se realizaran los ensayos. En primer lugar con la orquesta solamente y, una vez que ésta dominara la obra o por lo menos la ejecutara con cierta soltura, venían los ensayos con los bailarines.

Debo decir que si con los compositores no se tenían graves discrepancias, no era así con los directores de las orquestas. Los bailarines y los coreógrafos iniciaban un *vía crucis* en el momento en el que empezaban los ensayos con la orquesta.

En primer lugar las obras nuevas estaban insuficientemente ensayadas,

debido a que las orquestas contaban con muy poco tiempo para estudiarlas, por lo que en muchas ocasiones llegaban al ensayo en el foro, y ya con los bailarines, a terminar de leer las nuevas partituras.

En segunda, independientemente de la variación que se da normalmente entre una partitura de piano y su orquestación, con frecuencia no se destacaba en ella el tema o los temas seleccionados por el coreógrafo para componer su danza. Agravaba el problema el que la orquesta no estuviera completa, lo cual sucedía con bastante frecuencia, de modo que la falta de un corno, una trompeta o algún instrumento de percusión que tuviera a su cargo la voz principal dejaba a los bailarines en el mayor desconcierto. A todo esto se aunaba el problema de los *tempos*, a los que los bailarines somos bastante sensibles.

A pesar de todas aquellas dificultades, las experiencias resultaban sumamente ricas, ya que había una relación constante entre bailarines, coreógrafos, compositores, pintores, escenógrafos, filarmónicos y directores de orquesta.

Para 1958 la compañía oficial de danza moderna ya no contaba con la amplitud de recursos que se le habían otorgado en los años anteriores, especialmente cuando estuvo bajo la dirección de Covarrubias.

Por otra parte, los músicos habían adquirido los compromisos propios de su profesión, de modo que el intercambio empezaba a ser limitado. Era difícil y costoso para el Instituto Nacional de Bellas Artes disponer de las orquestas para las temporadas de danza. Por otra parte, los mismos coreógrafos se acercaron a los nuevos lenguajes musicales que se ofrecían en las grabaciones comerciales. Se empezaba a crear danza sobre la música concreta y electrónica, la cual no requería de orquesta viva.

Los temas para las obras se simplificaron; el lenguaje dancístico empezaba a ser otro. Sobre la narración se prefería la sugerencia, el lenguaje de la danza como provocador de sensaciones más que como un vehículo para hacer explícitas situaciones concretas. La danza se alejó de la narrativa y se acercó a la poesía.

La relación entre coreografía y música también cambió. Las composiciones musicales se hicieron menos necesarias a la creación dancística. Ésta buscó su propia construcción, desligándose de la estructura propuesta por la obra musical.

La danza se propuso construir sus propios esquemas, en los cuales la música estaba incorporada como un elemento más para el logro de un estímulo provocador de sensaciones. Buscó su independencia estructural, aunque sin desligarse de la música, la plástica o la literatura, las que sin embargo contiene necesariamente.

El camino elegido con el nuevo concepto creativo obligó al creador de danza a exigirse a sí mismo un compromiso mayor con las artes: su relación interdisciplinaria más allá de la reunión de múltiples disciplinas.

Abril de 1998

Textos inéditos sobre Josefina Lavalle

En el presente trabajo se presentan algunos textos inéditos de Josefina Lavalle, escritora y periodista argentina, nacida el 10 de mayo de 1907 en Buenos Aires. Estos textos, que datan de los años 1930 y 1940, reflejan su pensamiento y su compromiso con la cultura y la política de la época. Los textos se dividen en tres secciones: una introducción, un artículo sobre la literatura argentina y un artículo sobre la política argentina. La introducción presenta a Josefina Lavalle como una escritora y periodista comprometida con la cultura y la política de la época. El artículo sobre la literatura argentina analiza la situación de la literatura argentina en los años 1930 y 1940, destacando el papel de la literatura como un instrumento de transformación social. El artículo sobre la política argentina analiza la situación política argentina en los años 1930 y 1940, destacando el papel de la política como un instrumento de transformación social. Los textos se presentan en su forma original, con algunas modificaciones de formato para facilitar su lectura. Los textos se presentan en su forma original, con algunas modificaciones de formato para facilitar su lectura.

Huellas de una educadora

Alejandra Ferreiro

Conocí a Josefina Lavalle a los pocos meses de haber ingresado a la Academia de la Danza Mexicana (ADM), en mi primer examen semestral de danza clásica. Ella solía presenciar todos los exámenes: era la directora de la escuela. Aunque apenas tenía ocho años, recuerdo vívidamente su deslumbrante y hermosa figura que despertaba gran admiración y respeto entre toda la comunidad escolar. En ese entonces no sabía las razones de esa actitud y sólo la atribuía a su condición de directora de una de las escuelas de danza más importantes del país. No imaginaba la intensa y vibrante historia detrás de la belleza y elegancia que la distinguían.

Durante varios años, Josefina fue para mí sólo una imagen, respetada pero distante, ajena a mi vida. Sin embargo, cuando iniciaba mi sexto año de estudios en la ADM la fortuna dejó que esta arrebatadora figura tocara mi alma. Tenía trece años.

Decepcionada de la danza clásica y a punto de renunciar definitivamente a la danza, al inicio de ese ciclo solicité mi reubicación en la carrera de danza folclórica, pues todos los años que había estudiado danza clásica, de manera paralela y por supuesto a escondidas de mi maestra, había aprendido danza folclórica. Después de un examen, fui aceptada en el mismo grado que cursaba, el sexto año. Mes y medio después de iniciado el ciclo escolar me integré a mi nuevo grupo. Luego de la angustiada experiencia vivida en la otra carrera, el cambio me había reconfortado. Harta de los prejuicios y exigencias y del duro esfuerzo, compensado sólo ocasionalmente por el efímero placer de los logros técnicos, deseaba abandonar todo vínculo con la danza de concierto (clásica y contemporánea).

Desafortunadamente tampoco la nueva carrera me ofrecía el oasis esperado: no sólo cursaría danza folclórica. En el horario que me entregaron aparecía como primera materia danza contemporánea, lo que me produjo una cierta desazón. No tuve interés alguno de preguntar quién sería mi maestra. Me daba igual: de cualquier forma me aburriría, pues sabía (eso creíamos las alumnas de la carrera de concierto) que, como los alumnos de folclor tenían un menor nivel técnico, debido a la significativa diferencia de condiciones físicas, los mejores maestros estaban en la otra carrera. Este pensamiento, aunque tranquilizador pues no tendría problema con la materia, empeoró mi desgano.

El primer día que inicié formalmente la carrera de folclor, como era costumbre, le mostré mi nueva credencial a María Luisa, la prefecta que cuidaba el área de los salones de danza, quien, gustosa y con una benevolencia poco usual en ella, me dijo: "Te toca en el salón 6 y tu profesora es la maestra Lavalle". El nombre me era familiar, pero en ese momento no recordé de quién se trataba. Habituada a llegar unos minutos antes de que se iniciara la clase, al entrar a mi salón me sorprendió la presencia de una bellísima mujer grácilmente ataviada con el uniforme de trabajo negro y el cabello recogido en un chongo y adornado con una pañoleta. Josefina, como a la fecha suele hacerlo, había llegado unos quince o veinte minutos antes del inicio de su clase. Estaba sentada en la banca destinada a los maestros y preparaba los casets que utilizaría en clase. De inmediato la reconocí. Sentí un poco de temor y un impulso de escapar se apoderó de mí. Pero, dándome ánimos, me acerqué y le entregué el comprobante que me acreditaba como alumna de su grupo. Casi muda, le extendí el papel. Suavemente lo tomó y leyó con detenimiento; luego levantó los ojos y un tanto extrañada me preguntó con su dulce pero firme voz: "¿Por qué dejaste la carrera de concierto?" Tartamudeando, le respondí: "Porque ya no me gustaba". Me miró fijamente unos segundos y con firmeza me dijo: "Acomódate en el centro, ya vamos a empezar".

No tengo memoria de muchos detalles, pero sí puedo evocar con toda claridad la multiplicidad de emociones y sensaciones que experimenté por primera vez en su clase. En ese entonces no sabía en qué radicaba la diferencia; pero, sin duda, mi cuerpo se movía con gran fluidez, como nunca antes lo había hecho.

Aunque sólo era una clase de técnica, Josefina logró convertirla en un espacio de disfrute y descubrimiento de nuevas sensaciones y emociones. Cada clase nos conducía por senderos inexplorados de nuestro cuerpo, no sólo para retarlo físicamente (dar el máximo esfuerzo era una condición ineludible de su clase): se trataba también de encontrar modos de encadenar los diferentes segmentos del cuerpo cualificándolos y de darle un sentido orgánico al movimiento.

Algunos ejercicios se parecían a los que había aprendido el año anterior en mi clase de contemporáneo, pero había una cualidad en la respiración y en el uso de la energía que los hacía distintos. Ahora sé, gracias a sus investigaciones, que la diferencia provenía del influjo de Waldeen, su maestra, quien modeló el cuerpo y el corazón de Josefina.

En ese entonces no me daba cuenta de que mi maestra condensaba en su cuerpo y vibrantes movimientos la intensa experiencia de haber sido testigo y actriz de la emergencia de una forma revolucionaria de arte, de un movimiento que transformó a México y a sus mujeres, y les abrió un espacio, a decir de Margarita Tortajada, para convencer y conmovir, para crear y transformar, para

autoafirmarse y cuestionar su entorno. Josefina, con su maestra a la cabeza y junto a un grupo de brillantes y creativas bailarinas y coreógrafas, protagonizó el momento fundacional de la danza moderna mexicana. Fue una de las creadoras del nuevo lenguaje dancístico con el que pretendieron expresar, “en términos modernos y universales”, el vigoroso carácter nacional.

En sus clases Josefina nos ofrecía generosamente esas vivencias. A pesar de que estructuraba su clase de acuerdo con la secuencia y movimientos que exigía la técnica Graham (porque en la ADM ésta había sido elegida como la técnica formativa para el género contemporáneo), no se limitaba a las cualidades de movimiento características de esta técnica, pues los cambios de dinámica, los momentos de clímax y el énfasis en la sucesión de los movimientos producían una experiencia de movimiento radicalmente distinta. En los ejercicios que proponía descubrí diferencias que, ahora comprendo, provienen de los principios de movimiento postulados por Waldeen, en los que sin duda aparece la huella de la escuela alemana de danza moderna, la influencia japonesa de Michio Ito y su propia exploración creativa. Entre los principios que identifiqué, a decir de Josefina característicos de su maestra, se encuentran los siguientes: el flujo continuo, secuencial y lógico de los movimientos, precedidos por un impulso o germen primario que debía partir del centro e irradiarse hacia la periferia; la importancia de los brazos, que no se movían por sí solos sino a consecuencia de una fuerza surgida del centro del cuerpo; la secuencialidad en los movimientos de diferentes segmentos del cuerpo, además de un énfasis peculiar en ejercicios donde se debía ceder a la fuerza de gravedad (que los alumnos de folclor disfrutamos mucho, pues los logramos con facilidad), contrastados con secuencias de movimientos rápidos y ligeros a manera de *allegro*.

No obstante la fuerza de esta experiencia corporal, las sensaciones y emociones que más nítidamente recuerdo están relacionadas con la música que Josefina seleccionaba para acompañar los ejercicios de clase. Como lo señalara Raúl Flores Guerrero en las críticas sobre las obras de Josefina, su profundo conocimiento de la estructura musical (es una brillante concertista) le permitía lograr un estrecho vínculo entre danza y música; construía los ejercicios con tal precisión musical que al ejecutarlos música y movimiento se fusionaban. Bastaba con que me entregara al movimiento para que la música bailara conmigo. En las clases de Josefina aprendí a amar a Bach y a Vivaldi, dos de sus músicos favoritos. Gracias a la fuerza de esta experiencia, incluso ahora, cuando los escucho me siguen conmoviendo al punto de suscitar en mí un irrefrenable impulso de bailar.

Pero esa emoción que las clases de Josefina detonaban en mí y en varios de mis compañeros no sólo provenía de su gusto y conocimientos musicales; brotaba de sus

más íntimas vivencias como bailarina: ella también había descubierto el placer de bailar con Bach en algunas obras de Waldeen, y la fuerza de esa vivencia fue tal que no tuvo más alternativa que compartirla.

Las clases de Josefina estaban igualmente coloreadas por sus experiencias como coreógrafa. Además de su maestría para fusionar movimiento y sonido, la intuición poética siempre la ha desbordado. Casi cualquier música o movimiento, aun el más estereotipado, cuando Josefina lo elabora, transforma y manipula desarrollándolo hasta sus últimas consecuencias, y lo devuelve en su plenitud poética, creativamente enlazado en una estructura coreográfica cuyo sentido de totalidad logra atrapar y desencadenar una experiencia estética. Así, los ejercicios, que para muchos eran simples rutinas técnicas ocasionalmente transformables, en Josefina se convertían en materia prima para la elaboración de verdaderas coreografías que se estrenarían el día del examen. Ella logró que los exámenes semestrales y finales, en lugar de temibles, fueran placenteras oportunidades de bailar y disfrutar del movimiento. Nos enseñaba, sin discursos ni retórica, que al entregarse plenamente a la experiencia de bailar el dolor y el temor desaparecen, y que nuestro objetivo no era ejecutar correctamente los ejercicios, sino hechizar con nuestros movimientos a quienes nos miraban (en este caso los examinadores). Josefina nunca recurrió a los típicos sermones de los días previos al examen. Simplemente se esforzaba con su cuerpo, su voz y sus miradas por que sintiéramos la organicidad del movimiento, sin por ello abandonar la rigurosa exigencia: insistía en que los movimientos vibraran al unísono de la música, en que los cuerpos irradiaran energía hasta que de cada centímetro de nuestra piel brotaran las más profundas emociones. En pocas palabras: que gozáramos de la danza. En ocasiones, cuando sus esfuerzos no surtían el efecto deseado, esta bella mujer se levantaba y, convertida en una diosa, ejecutaba la secuencia para cautivarlos con sus efluvios divinos. Bastaba la honestidad y brillantez de su interpretación para sacudirnos y lanzarnos nuevamente a la aventura.

Estas últimas imágenes se habían desvanecido entre mis recuerdos, pero hace muy poco tiempo fueron revividas al comprobar nuevamente la fuerza cautivadora que emana Josefina cuando baila. En el examen del segundo nivel del *Language of Dance*, Tina Curran, maestra del curso, salió conmovida y con los ojos llenos de lágrimas del salón donde Josefina había interpretado su coreografía. Cuando comentó el incidente mencionó que la interpretación de Josefina la había emocionado a un punto tal que no pudo evitar el llanto. Josefina le preguntó qué le había gustado más de su coreografía, y ella sin dudarle dijo: "Tu cuerpo, Josefina; tus movimientos, tu interpretación, que condensa años de intensas y profundas vivencias. No sólo eres una gran coreógrafa; también, una magnífica intérprete". Esto sucedió en junio de 2001. Esta experiencia muestra que la contundencia comunicativa adquirida por

Josefina en cientos de representaciones aún está viva y que su cuerpo continúa irradiando el profundo gozo que le genera la danza.

Ante el privilegio de contar con una maestra con este poder seductor, uno no tiene más remedio que amar la danza. Josefina no sólo me reconcilió con la danza contemporánea; me abrió las puertas de un mundo más amplio: el de la danza sin géneros, sin clasificaciones. Un mundo vivo y gozoso en el que sólo importa el placer de bailar.

Pero la prerrogativa que me ofreció la vida no se limitó a esta intensa experiencia educativa. Josefina, además de enseñarme a disfrutar del movimiento, fue también mi guía en el camino de convertirme en maestra, y por supuesto me dio inestimables lecciones de compromiso y amor por mi nueva profesión.

Aunque Josefina sólo fue dos años mi maestra, pues al ser reinstalada en la dirección de la ADM sus actividades le impidieron continuar dando clases, el contacto que mantuvo con mi grupo siguió siendo muy estrecho. Los dos últimos años de mi carrera estuvieron llenos de gratas experiencias, y detrás de la mayoría de ellas Josefina tuvo alguna participación. Podría contar innumerables anécdotas, pues su actividad directiva en este periodo fue febril, pero sólo me limitaré a las que considero más relevantes en mi formación. Destaca la creación del Fonadan, gracias al cual los alumnos de folclor aprendimos nuevas danzas directamente con los informantes. Tuvimos información coreográfica y musical actualizada, acceso a videos, investigaciones, en fin, una multiplicidad de recursos que mejoraron significativamente la enseñanza impartida por la ADM. También fue reorganizada la compañía representativa de la escuela, la que, encabezada por Josefina, nos ofreció, entre otros aprendizajes, una rigurosa comprensión del significado del profesionalismo escénico, así como oportunidades para realizar innumerables funciones y giras, las cuales refinaron nuestra experiencia escénica. Se realizaron montajes de obras de la época de oro de la danza moderna, que desafortunadamente no fueron estrenadas pero que nos permitieron entrar en contacto con ese lenguaje y forma de expresión y así "comprender" corporalmente la conmovión que provocaron esas obras. Y para concretar la tesis recién planteada en la carrera de folclor, Josefina logró que los alumnos del último grado y algunos otros destacados alumnos fuéramos contratados para una obra "interdisciplinaria" con la que se conmemoraba la expropiación petrolera. En esta obra, donde fue la coreógrafa, Josefina mostró la capacidad de los folclóricos de bailar simultáneamente y en un mismo programa danza contemporánea y danza folclórica, lo que sin duda marcó la visión artística de mi grupo y tal vez la de algunos estudiantes y egresados de la ADM de este género dancístico. La obra se presentó por más de un año en el Palacio de Bellas Artes y culminó con una exitosa gira por Cuba.

A la par de todas estas vivencias, en los dos últimos años de la carrera mi grupo contó con la certera orientación de Noemí Marín en danza folclórica. Su gran experiencia como maestra, pero sobre todo su riguroso trabajo metodológico, le permitió conducir con seguridad a mi heterogéneo grupo en el aprendizaje de una metodología con la cual iniciar sin grandes dificultades nuestra futura actividad educativa. En esta metodología, Noemí sintetizó sus experiencias y las elaboraciones de sus maestros: Emma Duarte, Marcelo Torreblanca y Luis Felipe Obregón, principalmente, y nos la transmitió con gran claridad didáctica, pues no aprendimos mecánicamente las fases y ejercicios que componían la clase, sino que después de un minucioso análisis de los objetivos de cada momento de la clase creábamos nuestros propios ejercicios.

Aunque el plan de estudios establecía que los dos últimos años de la carrera debían dedicarse a la formación docente, ya que la carrera de ejecutante concluía en el séptimo año, en la práctica la materia de danza folclórica seguía enfatizando el aprendizaje del repertorio. Y el proceso formativo en docencia se daba en las materias teóricas obligatorias de la preparatoria de la ADM, en las prácticas docentes y en la "imitación" de ciertos procedimientos de enseñanza característicos de los maestros de folclor de la escuela, entre los cuales, por cierto, había importantes diferencias. En este sentido, mi grupo tuvo un proceso atípico, pues, si bien aprendimos con puntualidad el repertorio señalado en los programas, Noemí enfocó la materia primordialmente en el análisis de las pisadas y el estilo de los bailes y danzas que aprendíamos, proceso que servía de base para nuestras elaboraciones metodológicas. De este modo, al concluir la carrera mi grupo compartía un procedimiento común de enseñanza (una forma de estructuración de la clase y de los momentos, recursos y tiempos que ésta debía incluir) y una terminología clara. Pero, más importante aún, habíamos aprendido formas para la elaboración metodológica del contenido que favorecían la adaptación de los procesos de enseñanza a diferentes necesidades y características de los grupos.

En la recta final de nuestros estudios, consciente de este proceso, Josefina llamó a cinco miembros del grupo para invitarnos a una nueva aventura. Había sido nombrada coordinadora de danza del recién creado Colegio de Bachilleres y debía formar a los maestros encargados de iniciar los talleres de danza en los cinco planteles que formaban esa institución. Ahí empezó otra reveladora experiencia. Además del apoyo y guía personalizada, resultado de sus frecuentes visitas de observación a nuestras clases, Josefina nos enseñó: 1) la fuerza de la deliberación colegiada, 2) el valor de pensar en toda actividad escénica desde una perspectiva profesional, 3) la importancia de la sistematización de la enseñanza para lograr resultados de alto nivel técnico e interpretativo, 4) la necesidad de adaptar y crear metodologías

acordes con las características y necesidades de los estudiantes y 5) sobre todo, la importancia de desarrollar formas de escenificación que no se redujeran al cuidado de una aparente "autenticidad" de los bailes y danzas tradicionales, sino que trascendieran esos límites y se convirtieran en un trabajo escénico experimental y artístico, en el que los bailes y las danzas no fueran el único contenido, sino que éste fuera ampliado a otros elementos culturales, políticos y sociales de las comunidades en las que se producen o se producían estas manifestaciones.

Los resultados de sus orientaciones fueron inmediatos: a los pocos meses de haber iniciado nuestras actividades presentamos la primera temporada. Esta experiencia, sin duda perturbadora, pues durante todos los ensayos que ella encabezaba nunca disminuyó en lo más mínimo las demandas de profesionalismo que solía exigir a los maestros y alumnos de la ADM (precisión musical, rítmica y coreográfica, al tiempo que calidad interpretativa y expresiva), dejó una huella imborrable en la forma de aproximarme a la actividad educativo-dancística en un contexto no profesional. En varias ocasiones mis compañeros y yo llegamos a olvidar el lugar en el que nos desenvolvíamos: no trabajábamos con profesionales, sino con estudiantes aficionados a quienes más que exigir había que cautivar. Sin embargo, aprendí que, si bien en mis clases tenía la obligación ineludible de lograr que mis alumnos se apropiaran con facilidad de la danza folclórica, para que así gozaran de ella, el poder seductor provenía de la vivencia escénica. De ahí que el esfuerzo por concretar nuestro trabajo de clase en una presentación dancística digna se convirtió en una meta de igual o mayor valor que la actividad realizada en el salón de clases. Lo anterior explica que, lejos de rechazar el rigor escénico exigido por Josefina, nuestros estudiantes se entregaran plenamente a la experiencia.

Gracias a esta exigencia de profesionalismo, en nuestra primera experiencia docente logramos lo que años atrás Josefina había generado en nosotros: una respuesta comprometida y apasionada de los estudiantes hacia la actividad dancística. Y esta respuesta trascendió las fronteras de nuestros salones. Ante la honestidad y calidad del trabajo desarrollado, después de al menos tres años de arduo trabajo en los talleres de danza del colegio y de continuar sus estudios en diferentes instituciones algunos de esos estudiantes abrazaron la actividad dancística de manera profesional: unos son actualmente maestros del mismo Colegio de Bachilleres y otros más han bailado o bailan en compañías profesionales de danza folclórica. Esta experiencia es un testimonio de la fuerza cautivadora de un trabajo sistemático y apasionado en la enseñanza de la danza folclórica, que no se conforma con ser un medio de sensibilización estética y de apoyo a la formación integral de los estudiantes, sino que apunta a sacudir, conmover, es decir, trastocar la vida de los estudiantes a través del goce pleno del movimiento.

La semilla de Josefina había dado frutos que no se limitaron a su pequeño grupo de estudiantes. A través de nosotros, de nuestra actividad docente y la de nuestros alumnos, su pasión por la educación ha cautivado y conmovido a muchos jóvenes más.

Años más tarde, cuando Josefina me llamó a colaborar en la elaboración de los programas del Cedart de danza folclórica, pude constatar el orgullo y satisfacción que sentía por el trabajo que habíamos realizado en el Colegio de Bachilleres, pues me mostraba un reconocimiento que llegó a desconcertarme.

Josefina, quien siempre fue y será para muchos egresados de la ADM la maestra Lavalle, se había esforzado para que nuestro tránsito de alumnas a colegas fuera exitoso y placentero, pero sabía que aún faltaba un toque más. Nuestro respeto por ella impedía que abandonáramos la relación maestro-alumno, por lo que se dispuso a convencerme y, por supuesto, tratarme como a una verdadera colega con quien se comparten y discuten las experiencias profesionales. Ahí se inició una relación profesional que, gracias a su humildad y gran capacidad de darse, ha devenido en el privilegio de tenerla no sólo como sabia guía, sino también como entrañable amiga.

Ciudad de México, 27 de marzo de 2007.

Testimonio

Aída Martínez

Buenas noches. Es un honor tomar la palabra en este homenaje a una de las leyendas vivientes de la danza mexicana: Josefina Lavalle, bailarina, maestra, coreógrafa e investigadora, pero sobre todo una persona sensible, sin prejuicios y con una actividad vital contagiosa. Con la maestra Lavalle, compañera y amiga, he tenido la fortuna de compartir no sólo proyectos de danza, sino también proyectos de vida.

En una ocasión, leí que el “verdadero arte es el que está hecho con gusto, con pasión, con fuego, con audacia: es el que nace de lo más profundo del artista”. Ese es el arte de la maestra Lavalle, quien ha logrado transmitir, en cada uno de los que hemos tenido la suerte de colaborar con ella, el compromiso, la búsqueda y toda esa pasión que se requiere para poder enfrentar este azaroso camino de la danza y la educación artística.

Con la maestra tuve la fortuna de compartir el inicio de uno de los proyectos más ambiciosos e importantes del Sistema Educativo Nacional enfocado hacia la Educación Básica: conocido como PACAEP, es decir, Plan de Actividades Culturales en Apoyo a la Educación Primaria. El proyecto en el área de danza lo coordinaba la maestra Lavalle, Chepina, como cariñosamente le decíamos cuando no nos escuchaba; proyecto que sin temor a equivocarme dejó profunda huella en cada uno de nosotros y que cambió las expectativas y los compromisos de nuestra labor docente.

Así fue como iniciamos un cambio fundamental en nuestra forma de entender cómo la integración de las artes y las ciencias asume una importancia infinita en el proceso educativo y que no se trata de un elemento ornamental que redondea superficialmente la actividad educativa en los niños y jóvenes como se le ha querido reducir en la educación contemporánea.

Haré un poco de historia con el propósito de que no se olvide cómo surge este proyecto. Existen experiencias históricas importantes en materia de formación de promotores y capacitadores culturales. Después de la Revolución Mexicana, José Vasconcelos formó las misiones culturales cuyos integrantes recorrían comunidades muy alejadas para ofrecer talleres y oficios. La Escuela Rural Mexicana y lo ocurrido durante el periodo del nacionalismo en las décadas de los treinta a los sesenta son

otros ejemplos. Los maestros fueron importantes promotores culturales ya que formaban grupos folclóricos de música, danza, pintura y hasta museos escolares. En los ochenta, Luis Garza Alejandro creó dos programas fundamentales: el Plan de Actividades Culturales en Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP), dirigido a maestros, y el de Formación de Promotores Culturales, antecedente del Sistema Nacional de Capacitación y Profesionalización de Promotores y Gestores Culturales (SNC), que realizó la Dirección de Promoción Cultural y abrió el campo artístico, como fue el caso de las culturas populares.

El Plan de Actividades Culturales en Apoyo a la Educación Primaria (PACAEP) tenía como propósitos:

- Fortalecer la identidad cultural de maestros y alumnos en su proceso de enseñanza-aprendizaje.
- Brindar al educador y al educando oportunidades de acceso y participación al patrimonio y quehacer cultural.
- Revitalizar la práctica docente a través de nuevas herramientas metodológicas que repercutieran en la formación integral del educando.

La finalidad del proyecto era impulsar la diversificación y la sistematización de las actividades culturales que se llevaban a cabo en la escuela, complementar y revitalizar los contenidos culturales de los programas de educación primaria, contribuir al mejoramiento de la calidad de la educación e iniciar una mayor vinculación entre la política educativa y la acción cultural. El eje principal de este proyecto eran los profesores de educación básica como Maestros de Actividades Culturales (MAC).

Los ejes rectores del PACAEP eran:

- El análisis de concepto de cultura que sustentaba al plan como una propuesta para fortalecer la relación educación – cultura;
- La noción de aprendizaje como un proceso de construcción grupal del conocimiento;
- Y la propuesta metodológica que definió al PACAEP, el método de proyectos.

La propuesta del PACAEP llevaba implícita la necesidad de abandonar modelos autoritarios y dogmáticos en el proceso de enseñanza-aprendizaje y en la vinculación entre educación y cultura. Buscaba la participación del alumno para dar respuesta a sus dudas e inquietudes, desarrollando proyectos estrechamente relacionados con su vida cotidiana y colectiva, y lograba que la actividad llevada a cabo por el alumno fuera significativa.

En este sentido las artes y en este caso la danza desempeñaban un papel primordial, por lo que invitaron a la maestra Josefina Lavalle a participar en el proyecto como asesora y coordinadora del área de danza. Así es como nos invita a un grupo de jóvenes egresados de la Academia de la Danza Mexicana a colaborar activamente en este proyecto como instructores en el área de danza, entre ellos Gustavo Quezada, Enrique Vargas, Juan Tomás Piedras, Evelia Kochen, entre otros. Nuestro espacio de trabajo fueron las instalaciones del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), donde realizábamos intensas sesiones de trabajo para organizar cada taller de danza que se impartía en el Distrito Federal o en provincia. La práctica diaria nos permitió instrumentar mejor nuestros conocimientos adquiridos en la escuela; lo enriquecedor de esta parte del trabajo era el intercambio de experiencias en primera instancia con nosotros mismos y después con los integrantes de las otras disciplinas artísticas y escolares como matemáticas, español, etcétera, pero cobijados siempre por el saber, entrega y paciencia de la maestra Lavalle. Para los que participamos en este programa, las experiencias adquiridas fueron muy significativas, pues transformaron nuestra forma de mirar la danza y la educación artística con relación al papel tan importante que tienen en la formación de los niños en el sistema educativo nacional. A este programa de larga tradición se sumaron otros: el de Danza Escolar, los Conciertos Didácticos de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Programa "De pinta en la Cineteca Nacional".

Actualmente CONACULTA, universidades y gobiernos de los estados, se han encargado de continuar con el proyecto realizando diversas actividades para la formación de promotores culturales.

No quiero dejar de mencionar que la vida ha sido muy generosa conmigo al permitirme compartir con la maestra Lavalle un sin fin de experiencias muy significativas para mi trabajo en la danza: como bailarina marcó el lenguaje corporal y coreográfico del grupo *Nuestra Expresión* al cual pertenecí, como maestra ha sido pieza fundamental para la construcción de mi postura educativa, como coreógrafa me ha proporcionado un abanico de posibilidades corporales y conceptuales que me han permitido generar proyectos interdisciplinarios en el área de la danza popular mexicana.

Curiosamente mis inicios como profesora fueron con maestros normalistas y en actividades que estaban vinculadas con la formación de los niños en el nivel de educación básica, y ahora como si se regresara la película, participo en el programa del lenguaje de la danza, enfocado al desarrollo de la creatividad de los niños por medio del movimiento y la danza coordinado por la maestra Lavalle y Alejandra Ferreiro.

En la vida hemos compartido épocas buenas y malas, lágrimas, amores, desamores, tristezas, alegrías, pero sobre todo una enorme pasión por la danza. Maestra Lavalle, gracias por escucharme, gracias por estar presente en los

momentos difíciles, por entender mis ausencias y mis silencios, pero sobre todo por haber compartido sus vastísimos saberes, su tiempo, su comprensión y su amistad, gracias maestra.

Ciudad de México, 27 de marzo de 2007.

A la maestra Josefina Lavalle

Roxana Guadalupe Ramos Villalobos

Es un privilegio estar en esta mesa con todos ustedes a fin de reconocer abiertamente y en público, la labor artística (interpretativa, creativa, docente, de promoción cultural y de investigación) de la maestra Josefina Lavalle.

No es casualidad que a todas las personas a quienes se les invitó a participar y a organizar este programa, aceptaran de inmediato. Patricia Camacho fue la de la idea, Fernando Aragón, sin titubear, puso manos a la obra y cuando consulté con Ciro Fuentes, integrante de la Coordinación de Desarrollo Cultural del Seguro Social, la viabilidad de que se realizara esta ceremonia en este Teatro *Julio Prieto* (antes Xola), aceptó gustoso y se movilizó para lograr este fin; ya no se diga el entusiasmo de sus alumnas de toda la vida: Alejandra Ferreiro y Aída Martínez.

Viento en popa ha llegado este día y hoy -conjuntamente con maestros de danza representantes de cada uno de los estados de la República, de las diferentes escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como del Instituto Mexicano del Seguro Social- se reconoce el trabajo de la maestra Josefina Lavalle.

Como su quehacer ha irradiado varias esferas, abierto brecha y dejado profundas huellas, en esta mesa cada uno de los presentes tocará uno de los ambientes, en los que ha incursionado nuestra festejada.

A mí me corresponde hablar de su labor como investigadora, en realidad este trabajo lo ha llevado a cabo desde que se inició en el quehacer dancístico, como bailarina, docente, coreógrafa, directora de la Academia de la Danza Mexicana y guía de proyectos rectores de la danza en México.

Hoy mismo recuerdo su reciente actuación como coreógrafa en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, cuando compuso la obra *Corrido* en la que se inspiró en el trabajo de Nellie Campobello denominado *Ballet 30-30*; con una entrega, energía y capacidad creativa envidiables, con un placer que contagiaba, y con un impulso que movilizó a músicos, bailarines e investigadores para localizar la partitura que acompañaba dicho ballet y para captar y transmitir la esencia del trabajo coreográfico.

Apegándome estrictamente al quehacer de plasmar en el papel, con una metodología, descubrimientos y hallazgos del quehacer dancístico, puedo decir que la maestra Lavalle en esta actividad se ha desarrollado con experiencia, lucidez y sabiduría sorprendentes.

Pocas veces en una persona se reúne la práctica de conocer y vivir hondamente una disciplina artística, experimentar, crear en ella y, después, llevar dichos descubrimientos -con fundamento teórico- al papel, pero además, con la habilidad del escritor, ya que en su producción, es evidente, el fino entramado de las palabras.

La maestra Lavalle lleva, a quien la conoce, de asombro a sorpresa, primero impacta su trayectoria y el prestigio que se ha ganado a pulso, después uno se acerca, habla con ella, y se topa con toda una dama, respetuosa, educada, cálida; si uno se adentra en su trabajo creativo, halla a la mujer luminosa e inteligente y si uno llega a sus textos, localiza la palabra justa y bien escrita, pero aún más, con destellos poéticos.

Sería imposible no encontrar en Josefina Lavalle esta sensibilidad, si a ella le viene de la cuna, mediante las enseñanzas de sus antecesores. Su madre, quien la llevó día tras día y esperó largas horas a que concluyeran sus clases de danza y su padre, quien la aproximó a la poesía y a la literatura, y la condujo hacia el gusto por las artes.

Además de las pláticas de sobremesa, de los paseos a los museos, a los teatros, a los conciertos, ella, primero de niña, y después de mujer, ha convivido con personajes notables de la cultura nacional.

Josefina Lavalle, en su libro *En busca de la danza moderna mexicana*, en relación con la cercanía que siempre tuvo con las artes, nos dice: "Aquel mundo no me era ajeno, más bien lo sentía como la sublimación del ambiente familiar en el que había vivido".

De su infancia relata anécdotas relacionadas con artistas importantes; al respecto nos cuenta: "conocí a Silvestre Revueltas a través de la admiración que mi padre le tenía; lo escuché tocar el violín en la XEW". Asimismo comenta: "Vi a mi padre llorar, cuando murió Fermín Revueltas -quien en varias ocasiones visitó mi casa y por quien yo sentía un profundo respeto". Y de Francisco Rojas González, menciona: "Nuestra mesa, frecuentemente la compartimos con el autor de *El diosero*, a quien cariñosamente la familia le llamaba 'Rojitas'". De su vida profesional, no olvida: "las visitas a la casa de Diego Rivera y sus largos monólogos acerca del compromiso del artista con la sociedad".

Fue impactante, en una clase de creación literaria escuchar, en labios de la maestra, algunos de los versos que escribiera su padre; así como disfrutar relatos salidos desde su propia inspiración. Lo cual constata, sin lugar a dudas, que todas sus vivencias han quedado impregnadas en su obra.

En el ámbito de la investigación su contribución ha quedado grabada en dos instituciones: en el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana,

conocido como (FONADAN) y actualmente y desde hace ya varios años, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

En la primera, ella fue su fundadora y directora y, durante los trece años de vida de esta instancia, Josefina Lavalle coordinó y escribió un sinnúmero de textos relacionados con danzas y música de las diferentes regiones del país, con base en una labor de investigación y de campo, cuidadosa y puntual, que ha sido estructura de muchos trabajos posteriores. Entre los materiales que se publicaron se cuenta con libros, folletos, discos así como con audiovisuales y cortometrajes.

En el Centro Nacional de Investigación de la Danza José Limón su producción se ha caracterizado por el rigor y la solidez. Retomando su libro *En busca de la danza moderna mexicana*. Nuestra homenajeada empuña la pluma y nos escribe dos ensayos: *Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX* y *Waldeen: madre e hija de la danza moderna mexicana*.

En el primero, encontramos una claridad extraordinaria de cómo las diferentes expresiones del nacionalismo mexicano se han manifestado en la práctica dancística; de ahí que la maestra Lavalle proponga la existencia de diversos nacionalismos en el quehacer dancístico durante las primeras décadas del siglo XX. A cada uno de ellos los distingue con rasgos propios y les da una denominación. En el segundo, en donde se explora y nos muestra las aportaciones de Waldeen es posible ubicar en los epígrafes y en el entretexto versos de diferentes autores, denotando la inclinación de la maestra por este arte, de ahí que no es casualidad encontrar versos de Waldeen y de Rainer María Rilke, entre otros.

En 1988 el Centro Nacional de Investigación de la Danza le publicó su libro *El jarabe...El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*; y en el 2002 colaboró en la antología *La danza en México. Visiones de cinco siglos* con cuatro participaciones: la primera denominada *El manual de danzas de don Domingo Ibarra y los "bailes de sala" a mediados del siglo XIX en México*, elaborado conjuntamente con Cristina Mendoza; la segunda, que lleva el título de *Anna Pavlova y el Jarabe Tapatío*; una más, intitulada *De los confines de mi memoria: dos testimonios* y una cuarta, que elaboró con Alejandra Ferrero y que lleva el nombre de *Emergencia y consolidación de la enseñanza profesional de la danza en la Ciudad de México (1931-1978)*.

En su obra más reciente, presentada en el mes de febrero de 2007 e intitulada *Programa para el desarrollo de la creatividad a través del movimiento y la danza*, que trabajó también con Alejandra Ferreiro, está su mano maestra, la experiencia coreográfica y su amplia labor docente, consiguiendo un trabajo consistente y riguroso, a través del cual tanto el profesor como el alumno pueden penetrar de manera lúdica en los caminos apasionantes de la creatividad, enfatizando en las costumbres, tradiciones y música de los pueblos de México.

En *La coronela. Punto de partida*, producción audiovisual, nunca abandona la parte creativa y poética; a través del guión fue posible lograr un trabajo de imágenes nostálgicas, que transportan al México de la década de los cuarenta, en donde se constata que para Waldeen, una de las iniciadoras de la danza moderna mexicana, a quien la maestra Lavalle le dedica esta producción, la danza era su vida, que México era un país de gran riqueza plástica y rítmica, que la danza se llevaba lo mismo al Palacio de Bellas Artes que a los lugares más escondidos de la República Mexicana, que enamorados de la danza no sólo estaban los bailarines y coreógrafos, sino también los músicos, los artistas plásticos como Diego Rivera, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, David Alfraro Siqueiros, Gabriel Fernández Ledesma, entre otros, quienes colaboraban intensamente con el quehacer dancístico y con sus hacedores.

Donde se puede captar que Waldeen, niña, joven y mujer madura estaba entregada a sus dos pasiones: la danza y la poesía y que para obtener resultados en estas áreas es necesario, en lo cotidiano, una entrega de varias horas y, finalmente, una pasión de vida; que *La coronela*, obra que encumbró a Waldeen y que bailó Josefina Lavalle durante muchos años fue un parteaguas en la danza mexicana.

Que Waldeen era artista de la palabra y del movimiento y que su contribución sólo lo podía captar otra mujer, artista, talentosa, experta en la expresión escrita y en danza como así lo es Josefina Lavalle.

Deseo cerrar mi participación con un comentario y posteriormente con un acróstico que me inspiró la maestra Lavalle. El primero, con la intención de manifestar ante todos ustedes que a través de su obra y del privilegio que la maestra me ha concedido al permitirme conocerla un poco más de cerca, es que he podido constatar que es una mujer con una vasta preparación artística, con comprensión y dominio de la danza, la música y la palabra, con una sed incansable de conocimiento, con una visión amplia del arte y la cultura, acompañada siempre de un libro, con la respuesta certera en los labios, mujer digna de emulación; con cualidades que la hacen aparecer, ante los ojos del mundo de la danza, como un ejemplo de vida en este campo, y como la dama de la danza mexicana.

Y el acróstico dice así:

Josefina, tu danza abarcadora, vital,
Oscila y bambolea entre la emotividad y la razón
Signos de tesón pero sin dejar fuera el latido y la pulsación
Energía,
Fuerza,
Impulso creador.
Nada te ha detenido, creas y recreas
Artista es tu designación.

**Luces, imágenes, sonidos.
Anda bailarina, dibújanos en el espacio
Viértenos tu sabiduría, sensatez y prudencia.
Arquitectura en movimiento han creado tus pies descalzos y tu plexo como un sol.
Llenas palacios, estadios, plazuelas;
Enciendes llamas y escribes pasión.**

Ciudad de México, 27 de marzo de 2007.

A mi Chepinita Adorada

Fondo musical del *Minueto*
Núm. 2, de J. S. Bach

Como breve Pompadur
luces tus gracias livianas
y rimas lentas pavanas
como un Pajecito Azul

¿Quién eres, mi Princesita,
que así la belleza hermanas
y entre lirios y entre lianas
eres vaporoso tul?

Eres estrellita tú,
y hueles a mejorana
tienes pies de porcelana

y posas toda Estambul
cuando das a las pavanas
tu gracia llena de luz.

Y si en medio de la fiesta
palpitas llena de gozo
eres una dulce siesta
todo en encantos dormida.
¡Oh cómo miro tu vida
como un lirio milagroso!

Miguel D. Martínez Rendón
(En los 15 años de Josefina Lavalley, 1939)

Catálogo de obra

A continuación, el catálogo de las obras de Josefina Lavalle, comentadas por ella misma.

Suite provenzal, 1947, Palacio de Bellas Artes. Se estrenó en la primera temporada que tuvo la Academia de la Danza Mexicana. Prácticamente nos obligaron a componer, y Guillermina Bravo me ayudó mucho para hacer coreografía, porque el maestro Carlos Chávez quería que la academia fuera una especie de taller donde se construyera la danza mexicana. Pero curiosamente el tema no es mexicano; el tema era sobre una fiesta medieval. Bailaron Evelia Beristáin, en el papel de la dama, y un compañero que luego se metió al servicio eclesiástico, Humberto Abel Almazán, quien fue uno de los primeros bailarines de la Academia de la Danza Mexicana. Mi hermano me hizo el pequeño argumento, que era un amorío entre dos personajes. Y sobre todo el personaje más chistoso era el león, que hacía y deshacía cosas entre los enamorados. Se presentó en Bellas Artes, durante la primera temporada de la escuela. Gustó bastante. El vestuario y la escenografía me los hizo Carlos Marichal.

Carta a las madres del mundo, 1949. Música D. Shostakovich. Estudio del Ballet Nacional. Basada en un artículo, publicado en una revista, en donde se pedía a las mujeres del mundo que lucharan, porque a las mujeres polacas, alemanas y checas les quitaban a sus hijos en la guerra para llevarlos a los campos de concentración.

En la primera parte aparecían las mujeres en los campos de concentración. En la segunda parte se veían esas mismas mujeres, pero recordando cómo habían vivido en sus campos de labranza, y un tercer momento trataba de su desesperación por no tener a sus hijos. Sólo se bailó en el estudio del Ballet Nacional porque fue algo que no cuajó: tenía mucha pantomima y menos danza. En esa época hacíamos mucho eso.

El niño y la paloma, 1950. Teatro de los Electricistas. Era sobre un niño cuyo juguete era una paloma. Se la arrebatava un viejo de barbas, con un traje del siglo pasado. La música era de Salvador Contreras, y Raúl Flores Canelo hizo los diseños. No sé si él había visto *La mesa verde*, de Kurt Jooss, pero cuando el viejo le arrebatava la paloma al niño, salía inmediatamente la muerte, que era

la guerra, y ese personaje era muy parecido al de la guerra que tenía Jooss en su obra. Bailaban Carlos Gaona, que hacía el niño; el mismo Raúl, que hacía la muerte, y Enrique Martínez, que hacía el viejo.

Colorines, 1950. Fue una danza sin argumento, nada más con movimiento, a partir de música de Silvestre Revueltas.

Suite mexicana, 1950. La música de Blas Galindo que utilicé para esta obra ya la había empleado Waldeen en la *Danza de las fuerzas nuevas*. Yo la hice como un divertimento. Era danza moderna, como la que hacíamos entonces, pero tenía algunos golpes de pie en el piso y algo que se acercaba a nuestras danzas folclóricas sin ser propiamente folclor. Bailaba casi todo el elenco del Ballet Nacional.

Concerto, 1952, Palacio de Bellas Artes. Con música de Vivaldi y vestuario de Juan Soriano, fue muy criticada, porque el trabajo de Soriano estaba inspirado en los juguetes de Metepec, en el colorido de los árboles de la vida, que al público le resultó muy osado ver un magenta junto a un amarillo, y un morado al lado del naranja. Y a la vez era muy atrevido usar a Vivaldi con juguetes de Metepec. Sin embargo, yo creo que había una relación, pues considero que toda la música tiene una base puesta en la melodía popular, y quizá eso me inspiraba en este concierto *grosso* de Vivaldi. Por cierto, todavía conservo los diseños de las coronas que hizo Juan Soriano para la segunda parte del ballet, donde salían unas mujeres con los trajes que él me diseñó y con sus coronas. Además me hizo cuatro ángeles, que se ponía uno en cada esquina de un tablado cuando íbamos a bailar fuera de los teatros. Aún tengo uno de los ángeles. Eran grandes muñecos hechos en bulto en papel maché.

La maestra rural, 1953, Palacio de Bellas Artes. Música de Carlos Jiménez Mabarak, escenografía y vestuario de Marcial Rodríguez, y libreto de Juan de la Cabada. Esta obra nació porque yo tengo una media hermana en Monterrey que era maestra rural. Y fue propiamente inspirada en ella, en su historia de profesora que iba todos los días a caballo hasta el lugar donde daba clases o se quedaba allá. La obra planteaba todos los problemas que ella enfrentó, incluso cuando pasó la educación cardenista y fueron muy perseguidos los maestros. Fue muy bonito porque teníamos muchas reuniones con Juan de la Cabada, y diariamente nos llevaba una historia distinta y nos platicaba cincuenta anécdotas de diversas maestras. Estábamos tan confundidas de cómo hacer este argumento o esta base argumental para el ballet que casi lo parábamos para que ya no nos contara más. Esta obra constaba de tres partes: la primera eran los niños en una escuela confesional. Había dos monjas, una muy alegre

y muy movida y la otra muy seria y muy mandona, y algunos niños. Y la maestra salía primero tocando la campana de la iglesia; la monjita, muy alegre y jugando con los niños. Luego salía la otra que regañaba y se enojaba y demás. Por cierto que en el papel de uno de los niños bailaba Óscar Fuente. Por eso dice que se quedó sin pelo: porque eran tan fuertes los jalones de la maestra, que era Eva Robledo.

La segunda parte era una especie de polca en donde venía la maestra joven ya con el nuevo sistema educativo a presentarse con el presidente municipal, que era uno medio gordito y no recuerdo quién representaba ese papel. Entonces había un bailecito entre el viejo y la jovencita, y la muchacha empezaba a dar clase con los niños de una manera muy diferente. La maestra era Guillermina Bravo. Por ahí está con su sombrero. Finalmente se veía un niño con la maestra preparando materiales didácticos, y en la noche llegaban los cristeros y la agredían a ella. Eso era todo. Muy anecdótico.

Emma Bovary, 1953, Palacio de Bellas Artes. Esa coreografía estaba basada en la famosa novela de Gustav Flaubert, y bailaban ahí Guillermina Bravo y Raúl Flores Canelo en el sueño de Emma. Había una parte idealista de ella con el marido, luego un sueño de ella que estaba con el enamorado y finalmente Rosalío Ortega, que hacía el prestamista. A la gente le gustaba mucho. Era más anecdótica y descriptiva que *La maestra rural*.

Juan Calavera, 1955, Palacio de Bellas Artes. La hicimos entre Raúl Flores Canelo y yo. Él me propuso hacer un ballet sobre calaveras, porque él en ese momento estaba haciendo sus calaveritas de papel para el altar de muertos, y él me hizo los diseños de la escenografía y del vestuario, y las máscaras las hizo Federico Castro. Preciosas, con una gran intención, hermosísimas. Raúl proponía una cosa y yo proponía otra, nos juntábamos y platicábamos en el café y decíamos "aquí va esto, aquí va lo otro". Y bueno, así salió *Juan Calavera*, que era inspirado en los personajes de una barriada popular mexicana de los años treinta: el policía, que entonces le decían el *cuico*; un ángel que no era tan ángel y un diablo que no era tan diablo, y el borrachito, que era un mecapanero de La Merced, y su mujer. Había un enredo ahí entre ellos. El diablo propiciaba que Juan Calavera se fuera a emborrachar a la pulquería. Porque no era cantina, sino pulquería. De un tropezón se muere y el diablo lucha por su alma, porque hacía mucho que no llevaba almas al infierno. Ni el ángel ni el diablo habían llevado almas. Entonces se peleaban por el alma del borrachito. Pero Juan Calavera era más vivo, y mientras ellos se peleaban él corrió y se regresó al mundo de los vivos porque su mujer ya estaba enredada con el policía. Musicalmente lo hice con *Ocho por radio*, de Revueltas, pero no me alcanzaba la música porque es muy

pequeñita. Entonces sí me daba todo el carácter de lo que yo quería, pero necesitaba yo una especie de prólogo, y ése me lo hizo Rafael Elizondo.

Rescoldo, 1956, en coautoría con Guillermina Bravo. Nunca se terminó de montar en Bellas Artes, porque las autoridades no lo permitieron. La primera parte la hacía Guillermina, la segunda parte yo. Era la traición a un revolucionario que caía asesinado. Pero era una danza hecha solamente con zapateado, con puros pies, sin música. La música la hizo Guillermo Noriega. Terminaba en la época alemanista, en una cena de políticos o de gente muy acomodada en una casa rica. Y se proyectaba la imagen de un colgado, y entre otras cosas eso y el que apareciera el pájaro americano en la primera parte pues no les gustó en Bellas Artes. No la permitieron montar.

Canto general, 1956, Plaza Cadenas de la Universidad de La Habana, Cuba. Eso lo hice una vez que fuimos con Amalia Hernández a una gira a bailar para la televisión cubana. Todavía no se daba la revolución; fue como un año antes o unos meses antes. Fuimos casi un mes porque íbamos a bailar para la televisión en un programa que tenían ellos de danza en las calles. Y como no íbamos a estar tanto tiempo, no íbamos a tener muchas actividades. Yo le pedí a un amigo, Carlos Laguna, que era crítico, que me contactara con la gente de la universidad, y me llevó con el maestro José Antonio Portuondo y otros maestros de la Escuela de Filosofía para que me permitieran ir a sus clases mientras estábamos allá. Entonces me relacioné con algunos de los jóvenes que ya iban y venían de Sierra Maestra y desaparecían y de pronto volvían a aparecer. También me puse en contacto muy estrecho con una asociación, que fue de donde salió casi toda la plana de los primeros funcionarios del gobierno de Fidel. Y me relacioné con las personas del ambiente cultural y me pidieron que bailáramos en la universidad. Entonces yo, con mi idea de que estaba bailando folclorismo contemporáneo, no me sentí como que muy lograda. Entonces le dije a Amalia que si me permitía que yo montara alguna cosa para dar un concierto en la universidad en la Plaza Cadenas, y ella me dijo que sí.

Estábamos Roseira Marengo, Colombia Moya, Amalia Hernández y posiblemente otra chica, no recuerdo, y algunos muchachos. Y empecé a montar algunas cosas, y entre otras el *Canto general*. Como no contábamos con muchas posibilidades de tener música, me hizo el favor de leer el poema un muchacho que después fue muy famoso, de apellido Revuelta. No recuerdo cómo se llamaba; era un actor, y él leía el poema de Neruda mientras nosotros bailábamos.

Fue muy hermoso, porque fue una noche muy cercana a los jóvenes de la universidad y como que había un espíritu revolucionario muy latente, y entre ellos y nosotros se entabló una comunicación muy bonita.

Preludio y fuga de Santa Anna, 1959, Teatro del Bosque. Fue con música de Bach y vestuario de José Solé. Esto lo hice para la Academia de la Danza Mexicana, cuando yo estaba de directora. Fue para el primer grupo que egresó de la academia y pasó a formar parte de lo que le llamamos el Ballet Experimental, porque siempre tuve la intención de que hubiera una compañía intermedia entre la profesional y la academia.

Interludio, 1960, Palacio de Bellas Artes. Con música de Benjamin Britten, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera, esta obra formó parte del primer programa con el que abrió su temporada el nuevo Ballet de Bellas Artes, ya en la etapa en que estuvo Ana Mérida. Compuse esta obra a partir del texto de un poeta ruso que hablaba de la espera, y me encontré este *Interludio* de Britten, en el que había un paisaje muy nórdico, como fundamento del espíritu de la obra. Y me sonó a algo en que los hombres se iban al mar y las mujeres se quedaban esperándolos y había una tormenta. Finalmente ellos regresan. Es un poema relacionado con la guerra.

Estampas de la Revolución y el mensajero del sol, 1960, Auditorio Nacional. Eran los ballets masivos que se presentaban en el auditorio y participamos varios coreógrafos. Yo trabajé en *El mensajero del sol* con Raúl Flores Canelo. Ahí yo bailaba de madre tierra y él era el mensajero, el revolucionario. La música era de Ángel Salas, con libreto y dirección de Efrén Orozco.

Informe para una academia, 1961, Palacio de Bellas Artes. Fue sobre el cuento homónimo de Kafka e inspirado en algunas de las obras de José Luis Cuevas. El vestuario era muy sencillo. Seguía mucho el desarrollo del cuento, que se inicia con un simio que traen para un experimento, en el cual lo van educando para ser hombre, y entonces al final el simio tiene que hacer un informe para estos personajes de cómo es que fue su evolución y cómo se siente siendo humano.

Entonces la primera escena creo que era bonita, porque en el momento en el que atrapan al simio Anna Sokolow me dio la idea de que yo pusiera entre los hombres que lo iban a cazar una gran red del tamaño del escenario. Y bueno, con eso le dio mucho interés a esa escena.

Kafka cuenta que los marineros en el barco donde lo llevaban en su reja lo enseñaban a dar la mano y a decir "buenos días". Y entonces yo tenía esa escena. Era una jaula que tenía una luz hacia la jaula, y los marineros iban a bromear con el mono e inclusive a emborracharlo.

En la tercera escena mostré el momento en el que el simio está tratando de aprender historia, matemáticas, etcétera, y puse, en unos bancos, a unos maestros con sombreros

muy estrambóticos, y está él sacando la cabeza y bailando con una escuadra.

La escena siguiente era un circo. Siguiendo la misma idea de Kafka, se supone que era el circo de la vida. Ésa era una parte donde el público no entendía nada de la coreografía, porque salían una banda, el mono en un trapecio, una señora de sociedad... Tratando de expresar que esa diversidad es la vida misma. Pero no estaba suficientemente claro; la gente no entendía nada y solamente podían seguir la trama quienes habían leído la obra de Kafka.

Ya al final, durante el informe, estaba la mesa con todos los personajes y el simio del lado derecho del escenario. Ahí, Anna Sokolow me propuso que pusiera una luz por atrás, pero muy fuerte, que molestara al público, y esto, aunado a todo lo demás, causó gran disgusto. En fin, que unos chiflaron y otros aplaudieron. Tuvo buenas y malas críticas también. El elenco que interpretó era el del Ballet de Bellas Artes. La música de Alban Berg. La escenografía y el vestuario de Roberto Xirau, sobre *Los carcamales*, de José Luis Cuevas.

Danza para cinco palabras, 1962, Palacio de Bellas Artes. Esa obra tuvo mucho éxito y estaba basada en unos grabados del artista colombiano Guillermo Silva Santamaría. Compuse esta coreografía con la música *Electronics*, de Remy Gasman, que este compositor hizo para Balanchine. La escenografía y el vestuario fueron de Antonio López Mancera. Y en una de las escenas tuve como solista a Gloria Contreras. Las cinco palabras eran: "el hombre contra el hombre", que era el título de la exposición de grabados de Silva Santamaría.

El dorado, 1968, Palacio de Bellas Artes. Ésa fue una obra que puse para Amalia Hernández en el programa de Las Américas, a través del cual nos mandó a un grupo de coreógrafas a distintos países. A Rosa Reyna la mandó a Perú, a Guillermina Peñaloza a Bolivia, a mí a Colombia. Y como había ya en el programa muchas cosas de bailes caribeños, me pidió que no hiciera ya nada con ese espíritu sensual de las cosas populares, sino que creara algo a partir del Museo del Oro. Estuve varias semanas ahí; compré documentación, y ahí salió la idea del ballet.

Parece que hace miles de años, cuando el hombre ya habitaba las cordilleras, un aerolito enorme cayó en Guatavita y se enterró en ese paisaje montañoso. Una masa encendida, un rayo esplendoroso de oro cayó del cielo, mientras se repetían ecos de truenos de montaña en montaña. Un Dios de oro había bajado y había escogido como morada las profundidades de esa tierra. Es eso entonces lo que simboliza el cacique dorado cuando se sumerge en las aguas para adquirir el poder de gobernar a su pueblo, y éste es el espíritu que vive en el fondo de la laguna de Guatavita.

Entonces yo tomé la idea de un espíritu que está en ese fondo del agua y con una música concreta que me hizo Rafael Elizondo, a partir de voces y cantos de niños

indígenas de la región. Asimismo, inspirada en las numerosas figuras que hay en el Museo del Oro, yo les di vida, y por ahí tengo los diseños que Dasha hizo para la obra.

Danza para una muchacha muerta, 1974, Teatro de la Danza. La hice para uno de los grupos experimentales de la Academia de la Danza y fue sobre un poema que trata de una muchacha que había sido asesinada. La música es de Mario Kuri-Aldana.

Retablo, 1975, Teatro de la Danza. Ésa fue una obra navideña, así, con niños y animalitos. Empezaba yo a introducir folclor a un trabajo de danza contemporánea. Al final están bailando un jarabe de puntas, que por cierto fue muy criticado.

Reposición de *La coronela*, 1976, Palacio de Bellas Artes. Con la supervisión de Waldeen. En 1980 se hizo con esta reposición una grabación para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECE), de la Secretaría de Educación Pública, con locación en el Teatro de la Ciudad.

Reposición de *En la boda*, 1980. También con la supervisión de su autora, Waldeen, para una grabación de la UTECE en el Teatro de la Ciudad.

El cascanueces, Teatro del Bosque, 1969. Fue la primera vez que se montó completo en México, porque se montaban los divertimentos pero nunca se había montado todo. Entonces me lancé junto con la maestra Sonia Castañeda. Ella hizo las partes tradicionales de la obra y algunos divertimentos que se podían modificar para que fueran bailados por los niños de la escuela. Sonia hizo una cosa muy bonita con los copos de nieve y yo monté toda la primera parte, que es un poco de teatro y un poco de danzas populares. Y además hice que bailara toda la escuela. Con mi idea siempre de juntar a los folclóricos con los contemporáneos y los clásicos, bailaba prácticamente toda la Academia de la Danza Mexicana. Mucho de *El cascanueces* de la academia quedó en la versión que actualmente conocemos de la Compañía Nacional de Danza.

A Nicolás, 1987, Polyforum Cultural Siqueiros. Eso lo monté con un grupo de la maestra Aída Martínez y otros alumnos de la Academia de la Danza Mexicana, que se conjuntaron como un pequeño grupito, y les monté esto con un poema de Nicolás Guillén.

Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda Central, 1986, Palacio de Bellas Artes. La música la compuso Mario Kuri-Aldana. Fue en homenaje a Diego Rivera a partir de su mural del mismo nombre. El libreto fue escrito por Guillermo Arriaga. Y los diseños de vestuario realizados por René Durán. Los efectos visuales y la fotografía de Humberto Chávez. Se montó con la Compañía Nacional de Danza, y

también se presentó en el Teatro Juárez y en la Alhóndiga de Granaditas, dentro del Festival Internacional Cervantino.

El cantar de los vencidos, 1990. Palacio de Bellas Artes. Esta obra fue para alumnos egresados de la Academia de la Danza Mexicana, también con música de Mario Kuri-Aldana y basada en el libro *La visión de los vencidos*, de Miguel León Portilla.

Nueva España, crepúsculo y alba, 1993. Palacio de Bellas Artes. También fue otro intento de combinar el folclor con la danza contemporánea para la Academia de la Danza, en uno de sus fines de cursos. La hice con música de Palestrina, Purcell, Kuri-Aldana, y tradicional de España y México.

Cambio de tiempo, 1994, Palacio de Bellas Artes. Fue un homenaje a Remedios Varo. No había un argumento, sino eran una serie de escenas tomando algún espíritu de sus obras. Guillermo Barclay hizo una escenografía que era como una especie de casa de donde salía El Encantador, una especie de mago que encantaba a las muchachas y las hacía entrar en una casa de donde salían mecanizadas. El elenco lo integraron alumnos de la Academia de la Danza Mexicana.

En la florida estera de las águilas, 1994, Palacio de Bellas Artes. Fue otro intento de hacer, con alumnos de la academia, una obra combinando danzas indígenas con poesía y con la historia de México.

A zarandearnos, tiranita, 1996, Teatro de la Danza. Eso lo puse con un grupo de folclor de la academia. Es una de mis últimas cosas. La hicimos entre Guillermo González, subdirector del grupo, y yo, y en realidad se llama *La pulquería*.

Es una pulquería del siglo XIX. Es bonita, porque Guillermo González tenía la idea de hacer una cosa con canciones y con danza. Es como una zarzuela, porque es una muchacha que interpreta el *Canto a Morelos*, *La pajarera* y otras, y todo se desarrolla en una pulquería, donde hay un borrachito. En fin, a mí me gustó la idea.

Corrido, 2000, Teatro de la Danza. Fue en homenaje a Nellie Campobello, con la música de Mario Kuri-Aldana, a quien le pedí que hiciéramos una edición de fragmentos de varias de sus obras. Es una evocación del 30-30, en algunos de sus momentos, que guardo como ráfagas en mi recuerdo.

En el tintero se quedaron tres proyectos coreográficos: *Danzas de calor*, *Idilios imposibles* (sobre el amor entre Huitzilopchtli y la Virgen de Guadalupe) y *Danzas sobre diablos*, todas con diseños de Raúl Flores Canelo.

Cronología

Año	Josefina Lavalle	El mundo
1924	Nace en la ciudad de México.	Es reconocida la Unión Soviética por las potencias occidentales. Pablo Neruda publica <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i> . Rafael Alberti ve salir de la imprenta <i>Marinero en tierra</i> .
1937	Inicia estudios dancísticos en la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Carlos Mérida. Sus maestros: Nellie Campobello, Luis Felipe Obregón, Linda Costa, Ernesto Agüeros, Tessy Marcué y Francisco Domínguez, entre otros.	Los presagios de la guerra son cada vez más claros en Europa. La legión Cóndor entra en acción en la Guerra Civil Española y destruye la ciudad de Guernica.
1938	Continúa estudios de danza clásica en la academia de la maestra Estrella Morales y de baile español con el maestro Ernesto Agüeros.	En Alemania se ultiman los preparativos para declarar la guerra.
1940	Recibe el título de profesora de danza. Forma parte del Ballet de Bellas Artes, dirigido por Waldeen.	Con la táctica de guerra relámpago, el ejército de Hitler controla toda Europa. Su poder decae cuando, al perder la batalla de Inglaterra, fracasan sus planes de invasión.
1946	Forma parte, como primera bailarina, del Ballet Waldeen, bajo la dirección de Guillermina Bravo y Ana Mérida.	El 10 de enero se realiza la primera sesión de la ONU. Triunfa Juan Domingo Perón en las elecciones de Argentina.
1947	Miembro fundador, como bailarina y maestra, de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), con Guillermina Bravo y Ana Mérida como codirectoras. Se inicia como coreógrafa profesional con la <i>Suite provenzal</i> , en la primera temporada del Ballet de la ADM en el Palacio de Bellas Artes.	India y Pakistán logran su independencia. Crisis económica en toda Europa, sobre todo en Alemania, que cuenta con el apoyo de Estados Unidos a través del Plan Marshall.

Año	Josefina Lavalle	El mundo
1948	Funda Ballet Nacional de México (BNM), al lado de Guillermina Bravo, Amalia Hernández, Lin Durán y Evelia Beristáin.	Fracasa la alianza de las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial. La guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética se cierne sobre la política mundial. Muere Gandhi, víctima de un atentado extremista.
1949	Con BNM hace una gira por el norte del país, colaborando con la campaña de alfabetización. Participa en una temporada en el Anfiteatro Simón Bolívar de la UNAM. Realiza una gira por el Bajío, con la colaboración de la Comisión Nacional del Maíz, auspiciada por Gabriel Ramos Millán. Hace diversas giras por las cuencas del Papaloapan y del Tepalcatepec, patrocinadas por la Secretaría de Recursos Hidráulicos y el general Lázaro Cárdenas.	Alemania queda dividida en dos, al crearse la República Federal Alemana y la República Democrática Alemana.
1950	Actúa como artista huésped y primera bailarina en la temporada del Ballet Mexicano del INBA en el Palacio de Bellas Artes. Toma cursos de técnica de la danza moderna y de coreografía con José Limón y Lucas Hoving.	Cinco años después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, el mundo entra otra vez en crisis con el ataque de Corea del Norte (comunista) a Corea del Sur (capitalista). La ONU toma partido por esta última.
1951	Participa como artista huésped en otra temporada del Ballet Mexicano del INBA en el Palacio de Bellas Artes.	Estados Unidos firma la paz con Japón. Se fortalece la industria atómica estadounidense. Aparece la televisión de colores.
1953-56	Toma cursos con Xavier Francis, siendo aún bailarina de BNM.	Finaliza la guerra de Corea. Pese a la muerte de José Stalin, el stalinismo continúa causando estragos a la vida democrática del Este. En Estados Unidos nace el <i>rock and roll</i> . Un golpe militar pone fin al gobierno de Juan Domingo Perón.

Año	Josefina Lavalle	El mundo
1956	Realiza una gira con el Ballet de México, dirigido por Amalia Hernández, por La Habana, Cuba, donde actúa para la televisión de ese país bailando danzas mexicanas. Organiza un programa de danza moderna para los estudiantes de la Universidad de La Habana en la Plaza Cadenas.	En varios países comunistas el pueblo se revela contra la represión. Un periodista y estudiante de bellas artes en Nicaragua asesina a quemarropa al dictador Anastasio Somoza.
1957	Gira por Europa, China y la URSS.	Es lanzado al espacio el Sputnik, primer satélite soviético, con lo que da inicio la era planetaria.
1958	Funda, junto con Guillermo Arriaga, el Ballet Popular de México, con el que ambos inauguran el Teatro de la Unidad Santa Fe del IMSS. Gira del Ballet Popular en el marco del Festival Cultural de la Feria Mundial de 1958 en Bruselas. Se presentan con esta compañía en la BBC de Londres y extienden la gira a Yugoslavia, Hungría, Checoslovaquia y Polonia.	Celebrada la Exposición de Bruselas, la energía nuclear ocupa el centro del interés de la opinión pública tras los viajes espaciales. Se registran amplias manifestaciones contra el rumbo atómico de los gobiernos.
1959	Es nombrada directora de la ADM. Colabora como bailarina y coreógrafa con el Teatro Mexicano de Masas, dirigido por Ángel Salas y Efrén Orozco. Se incorpora al nuevo Ballet de Bellas Artes, reorganizado por el INBA, con Waldeen como directora. Toma clases con Merce Cunningham.	Triunfa la Revolución Cubana. El Dalai Lama abandona el Tibet tras los disturbios que dejan la soberanía tibetana en manos del gobierno chino. Se inaugura el museo Guggenheim en Nueva York.
1960-62	Toma cursos con Mary Anthony, Eugene McDonald, Sonia Castañeda, Nelly Happee y David Wood, y actúa bajo la dirección de Anna Sokolow y José Limón.	Se independizan diecisiete países africanos. El joven presidente recién electo en los Estados Unidos, John F. Kennedy, entra a la escena política internacional. Se introduce al mercado la píldora anticonceptiva para mujeres. El Che Guevara publica <i>La guerra de guerrillas</i> . Se construye el Muro de Berlín. Muere Marilyn Monroe.

Año	Josefina Lavalle	El mundo
1963-64	Cursos con Nelsie D'Ambré. Se incorpora al Ballet Contemporáneo, con el que realiza una gira por Estados Unidos.	Es asesinado el presidente Kennedy. Alcanza su punto más álgido la lucha antirracista de los negros estadounidenses. Julio Cortázar publica <i>Rayuela</i> .
1969	Es cesada injustificadamente como directora de la ADM por apoyar al movimiento estudiantil de 1968.	Llega el hombre a la luna. Se realiza el Festival de Woodstock, donde el hippismo hace gala de su auge.
1972-1977	Segundo periodo como directora de la ADM. Colabora con las autoridades del INBA en la fundación de los Centros de Educación Artística (Cedart). Es nombrada directora del Cedart ADM. Funda la sección de danza del Colegio de Bachilleres, así como los talleres de danza de esa institución. La Unión de Cronistas de Teatro y Música le otorga un reconocimiento.	Se presenta el escándalo de espionaje político conocido como Watergate. Conmociona al mundo el terrorismo en plenos juegos olímpicos, cuando un comando palestino llamado Septiembre Negro asesina a varios deportistas israelíes. Estados Unidos se retira derrotado de Vietnam. En Portugal se da la Revolución de los Claveles en contra de la dictadura. Muere el líder chino Mao Tse Tung. Se desata la guerra civil en Angola.
1973	El gobierno mexicano crea Fonadan y Josefina Lavalle es nombrada secretaria ejecutiva del Comité Técnico y de Administración del mismo. Es designada vicepresidente para América Latina del Consejo Internacional de la Danza de la UNESCO, con sede en París, Francia. Este encargo lo concluye en 1983.	El golpe de Estado de Augusto Pinochet pone fin al gobierno electo de Salvador Allende e inicia una ola de brutal persecución, represión política y tortura en Chile.
1977-1983	Asesora de la Coordinación de Educación Artística del INBA. Participa en la sistematización de los Talleres Libres de las Casas de Cultura del INBA. En 1979 recibe la medalla y el diploma Rafael Ramírez por treinta años de servicios en el INBA.	Tras una larga dictadura de cuarenta y un años, hay elecciones libres en España y gana Felipe González, del Partido Obrero Socialista Español. Intensas campañas internacionales en favor de los derechos humanos. Muere Elvis Presley.

Año	Josefina Lallave	El mundo
1985	Diploma y medalla Una vida en la danza, otorgados por el Cenidi-Danza. Diploma otorgado por el Departamento del Distrito Federal en reconocimiento a su labor a favor de la danza.	Da la vuelta al mundo la noticia de los devastadores sismos en la ciudad de México.
1986	Desaparece Fonadan. Josefina Lallave ingresa al Cenidi-Danza como investigadora de tiempo completo.	Hay un accidente nuclear en Chernobí, localidad ucraniana que ve en su población la fatalidad del monstruo que ha creado la humanidad. Es asesinado el premier sueco Olof Palme.
1986-1988	Asesora del área de danza del Proyecto de Actividades de Apoyo a la Escuela Primaria (Pacaep). La comunidad académica de la Academia de la Danza Mexicana acuerda, por decisión unánime, dar el nombre de "Josefina Lallave" al auditorio de esa institución.	La <i>intifada</i> es una fase de resistencia palestina, y <i>perestroika</i> y <i>glasnost</i> son vocablos que hablan de la necesidad de reformas de transparencia y apertura en la Unión Soviética. Concluye la guerra civil en Nicaragua.
1990	Es nombrada asesora de la ADM. El INBA le otorga un diploma en reconocimiento a su labor académica.	Irak invade Kuwait, y el desmembramiento de la Unión Soviética provoca cruentas luchas nacionalistas.
1992	Concluye un trabajo sobre la reconstrucción de los bailes de sala de 1860, a través del manual de don Domingo Ibarra. Registra en derechos de autor su Sistema de Notación para la Danza. Recibe la beca al desempeño académico otorgada por el INBA.	Guerra interétnica en los Balcanes.
1993	Asesora artística y coreógrafa de la ADM en la Muestra de Escuelas del INBA. Asesora del Consejo Técnico del INBA. Tras ser postulada por el Cenidi-Danza, el INBA le otorga el Premio de Educación e Investigación Artísticas.	Assume la presidencia de Estados Unidos el demócrata William Clinton. Los sudafricanos Nelson Mandela y Frederick Willem son galardonados con el Premio Nobel de la Paz. El presidente ruso Boris Yeltsin sofoca un intento de golpe de Estado en su contra.

Año	Josefina Lavalle	El mundo
1994	Elabora el proyecto de Licenciatura en Educación de la Danza Contemporánea del INBA. Ingresa al Sistema Nacional de Creadores de Arte como creadora artística.	La guerra civil en Ruanda se transforma en un genocidio debido a las sangrientas rivalidades tribales. Gana las primeras elecciones libres en Sudáfrica el presidente negro Nelson Mandela.
1995	Imparte cursos de coreografía a lo largo del país. Jurado en el XXII Festival Haviv de Danza Folclórica Israelita y Danza Judía Contemporánea. Jurado en el XVI Premio INBA-UAM de coreografía. Diploma y medalla como miembro del Comité Dictaminador del INBA para los concursos abiertos de oposición. Diploma de honor y medalla al mérito docente Maestro Ignacio Manuel Altamirano. Diploma del INBA por cuarenta años de servicio y apoyo a la difusión de la cultura. Diploma del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación como reconocimiento a "su fructífera y distinguida labor docente durante cuarenta años al servicio de la educación en México". Medalla al mérito académico otorgada por el INBA.	La política de conciliación en el Medio Oriente sufre un duro golpe con el asesinato del primer ministro de Israel, Isaac Rabin, a manos de un extremista judío. Se pone fin a la guerra de los Balcanes.
1996-2000	Participa como jurado en diversos certámenes dancísticos y culturales realizados en varias entidades del país. Publica artículos en la revista de Educación Artística del INBA. Imparte un curso de historia de la danza a maestros de las escuelas preparatorias de la UNAM. Ofrece charlas y conferencias. Premio Guillermina Bravo 1996.	En España triunfa el derechista Partido Popular y se pone fin a la era socialdemócrata de Felipe González. Se endurecen los frentes en el Medio Oriente. Muere la princesa Diana en un polémico "accidente". Escándalo en la Casa Blanca por el caso Clinton-Lewinsky. Se implanta el euro.
2001-2002	Presenta al público su video <i>La coronela... Punto de partida</i> . Imparte cursos en diversas ciudades de la República Mexicana.	Un atentado terrorista, reivindicado por el líder talibán Osama Bin Laden, radicaliza la política estadounidense contra Medio Oriente.

Año	Josefina Lavalle	El mundo
2003	Publica el libro <i>En busca de la danza moderna mexicana</i> . Reconocimiento de la Unión de Cronistas de Teatro por Una vida en el teatro.	Estados Unidos invade Irak. Se libra una cruenta guerra. A los diez meses es capturado el presidente Saddam Hussein y se le declara prisionero de guerra de los Estados Unidos.
2004-2005	Imparte cursos sobre El lenguaje de la danza, de acuerdo al método de Anne Hutchinson.	George Bush se reelige venciendo al demócrata John Kerry. Atentado terrorista en Madrid, 191 personas muertas. La Organización de Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO), declara que en el mundo padecen hambre 852 millones de personas. Se cumplen 60 años de las bombas en Hiroshima y Nagasaki.
2006	Presenta al público su CD-ROM <i>Programa de desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y de la danza (paquetes didácticos)</i> , realizado conjuntamente con Alejandra Ferreiro. Obtiene una beca del FONCA para su proyecto "Historias en movimiento".	Evo Morales gana Elecciones en Bolivia. Hugo Chávez cierra Radio Caracas Televisión (RCTV). Fidel Castro nombra presidente interino a su hermano Raúl Castro.
2007	La Subsecretaría de Educación Básica de la Secretaría de Educación Pública le rinde un homenaje, en el Teatro Julio Prieto del IMSS, por su invaluable trayectoria. El gobierno de Coahuila le rinde otro homenaje en Saltillo. El INBA le otorga la Medalla de Oro del Palacio de Bellas Artes en el marco de los sesenta años de la ADM. Desarrolla su proyecto de investigación "Los postergados de los cincuenta".	Nicolas Sarkozy gana elecciones en Francia. Carlos Slim es considerado el hombre mas rico del mundo. A petición de México, George Bush propone al Congreso estadounidense dar dinero a nuestro país para combatir el narcotráfico mediante el Plan Mérida.

Año	Josefina Lavalle	El mundo
2008	En el marco de los festejos del veinticinco aniversario del Cenidi-Danza José Limón recibe la medalla a <i>Mujeres destacadas de la danza</i> , en el Palacio de Bellas Artes. El Colectivo Mujeres en el Arte le entrega el premio <i>Coatlícue</i> por su trayectoria como bailarina, coreógrafa, maestra e investigadora de danza.	Por primera vez en la historia de los Estados Unidos existe la posibilidad de que un candidato de raza negra o una mujer, ambos demócratas, asuman la presidencia de ese país. Y es precisamente el afroamericano demócrata Barack Obama, quien gana las elecciones.

Fuentes

Bibliohemerografía

Ferreiro, Alejandra, "Huellas de una educadora". Mimeo. México, 27 de marzo de 2007.
Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana 1953-1959*. México, INBA, 1990.
Lavalle, Josefina, *El jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México, INBA/SEP, 1988.

_____, "Proposición para un sistema de anotación aplicado a la danza mexicana". Mimeo. México, 1987.

_____, *Waldeen*. México, INBA, 1989. Serie Cuadernos del Cenidi-Danza.

_____, *La coronela. Punto de partida*. Video. México, Conaculta/INBA, 2001.

_____, *En busca de la danza moderna mexicana*. México, Conaculta, 2003.

_____, archivo personal.

Martínez, Aída, "Testimonio". Mimeo. México, 27 de marzo de 2007.

Martínez Lavalle, Arnulfo, *Cinco poemas sobre cinco viñetas de Fermín Revueltas*. Ed. Crisol, 1934.

Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, "A la maestra Josefina Lavalle". Mimeo. México, 27 de marzo de 2007.

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

_____, *Mujeres de danza combativa*. México, Conaculta, 1998.

Entrevistas

(Todas realizadas por Patricia Camacho y transcritas por Fidel Romero)

Con Josefina Lavalle:

México, D.F., 19 de febrero de 2003.

México, D.F., 5 de marzo de 2003.

México, D.F., 12 de marzo de 2003

México, D.F., 25 de marzo de 2003.

Aguascalientes, 30 de junio de 2003.

Aguascalientes, 1o. de julio de 2003.

Aguascalientes, 2 de julio de 2003.

Carretera México-San Luis Potosí, 17 de septiembre de 2003.

México, D.F., 15 de octubre de 2003.

Con Lin Durán. México, D.F., 17 de octubre de 2003.

Con Mario Kuri-Aldana. México, D.F., 31 de octubre de 2003.

Con Guillermo Arriaga. México, D.F., 1o. de noviembre de 2003.

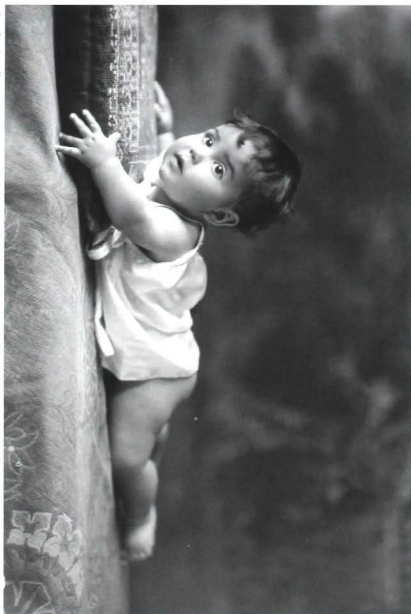
Con Evelia Beristáin. México, D.F., 3 de noviembre de 2003.

Con Guillermina Bravo. Querétaro, Qro., 6 de noviembre de 2003.

Con Margarita Tortajada. México, D.F., 9 de noviembre de 2003.

Memoria Gráfica

Josefina Lavalle en sus primeros meses de vida s/f





Su inicio en la danza folclórica s/f

Al frente a la derecha, al lado de su familia s/f



Homenaje a su madre (1931)



Ahora son las manías crónicas de su hijo. El niño, que antes se había convertido en un niño sano, se volvió un niño enfermo, un niño que se lamenta y se queja. Ahora son las manías crónicas de su hijo. El niño, que antes se había convertido en un niño sano, se volvió un niño enfermo, un niño que se lamenta y se queja.

Mayo de 1937.



Josefina Lavalle a la derecha. A la izquierda se hermana Dolores.
De pie su hermano Arnulfo s/f



Su tío Joaquín, actor (19 de noviembre de 1935)



Con el grupo de piano del maestro Gomezanda s/f



Desde siempre, encontró en la danza un medio de expresión y comunicación con el mundo s/f



Luego de uno de sus conciertos de piano *s/f*



En el papel de Pierrot s/f



A la derecha, como Pierrot s/f



Josefina Lavalle a la izquierda.



Desde pequeña desempeñó los más variados papeles en la danza s/f



En el centro a la derecha, su madre como presidenta de la Sociedad de madres de Familia s/f



Desde siempre tuvo la certeza de querer dedicarse al arte s/f



ANTONIO GOMEZANDA tiene el honor de invitar a usted atentamente al Examen de

Final de Grado Preparatorio de Piano que sustentará su alumna

JOSEFINA MARTINEZ
LAVALLE

el miércoles 16 del actual,
a las 8.30 p. m. en punto,
en la Sala Gomezanda, Av.
Chapultepec núm. 327

México, D. F., marzo de 1938

PROGRAMA

—I—
Invención a tres voces
Sauter Op. 27 número 2 Bach
Borbeven

Rapodia número 5 Liszt
Preludio Op. 28 número 15 Chopin
Pavane Militar Op. 40 número 1 Chopin
Danza de los Molinos Debussy
Goldwage's Cake Walk Debussy

—II—
Concierto Mi Bemol Mozart
Sinfonía Josefina Martínez Lavalle,
Reduccion a piano de Josefina
piano a cargo de la señorita Pilar
Diaz Gutiérrez

Invitación al concierto de piano con el que presentó su examen de grado con el maestro Gomezanda 1938



En el comedor de su casa,
decorado con frescos de
Fermín Revueltas s/f



Segunda de izquierda a derecha, en su paso por el ballet s/f



En una danza folclórica europea s/f



En una danza española s/f



En el centro a la derecha, durante el cumpleaños de una amiga s/f



Tercera de izquierda a derecha, como dama de 15 años (1939)

A MI CHEPINITA ADORADA.

Fondo Musical del Minuetto
núm. 2. de J.S.BACH.

Como breve Pompadour
luces tus gracias livianas
y ritmas lentos pavanas
como un Pajecito Azúl.

¿Quién eres mi Princesita,
que así la belleza hermanas
y entre lirios y entre lianas
eres vaporoso tál?

Eres estrellita tú,
y hueles a mejorana
tienes pies de porcelana

y posas toda Estambul,
cuando das a las pavanas
tú gracia llena de luz.

Y si en medio de la fiesta
palpitas llena de gozo
eres ^{como} dulce siesta
todo en encantos dormida.
¡Oh cómo miro tú vida
como un lirio milagroso!

Poema escrito por su padre, cuando Josefina Lavalle cumplió 15 años (1939)



En el Salón El Generalito, de la Escuela Nacional Preparatoria s/f



Séptima de izquierda a derecha, en su graduación en la Universidad Femenina s/f



Genio y Figura 1 s/f



Genio y Figura 2 s/f

N.—B. DOMINGO



SENORITA JOSEFINA MARTINEZ, candidata a reina de la Facultad Nacional de Jurisprudencia, que cuenta con el grado de licenciada en derecho.

Candidata a Reina de la Escuela de Jurisprudencia

Una joven hermosa, inteligente y de gran cultura, se destaca entre las candidatas a reina de la Facultad Nacional de Jurisprudencia. Se trata de la señorita Josefina Martínez, licenciada en derecho. Fue elegida por el jurado que compuso a la reina de la escuela de la Facultad de Jurisprudencia. La señorita Martínez es una joven de gran cultura y de gran belleza. Fue elegida por el jurado que compuso a la reina de la escuela de la Facultad de Jurisprudencia. La señorita Martínez es una joven de gran cultura y de gran belleza. Fue elegida por el jurado que compuso a la reina de la escuela de la Facultad de Jurisprudencia.

Genio y Figura 3 s/f



Josefina Lavalle en puntas s/f



Con un vestido confeccionado por su madre, estilo Scarlet O'Hara s/f

MIGUEL D. MARTINEZ RENDON

MORENA 1005, COL. NARVARTE
MEXICO, 12-D. F.

Para el Albún de Davitito el 27 de octubre de 1945.

Señor: Te ofrezco el blando capullo de este nieto,
como tu gracia tierno, puro como tu amor;
nació bajo tu Signo: la Paz para los hombres;
es pues tu corderito: ¡ guíamele, Señor !

Unta en su vista el agua lustral de tu inocencia,
ciérrale los oídos a las voces del mal,
y al recorrer los cauces de tus propios caminos
que sea su vida, clara corriente de cristal!

Pon en su frente el lampo de luz de tu palabra
y hazle las manos blandas, pero fuerte en la acción;
dále a probar del cáliz también de tu amargura,
que en pecho bien nacido se transforma en dulzor,
¡que no hay crisol más vivo, ni más grande ventura
que ascender por la vida, del dolor al amor!

Monterrey, N. L., a 23 de octubre de 1945

Su Abuelo

Miguel.

MDMR/ebp.-

Poema escrito por Miguel D. Martínez Rendón al nacer el hijo de Josefina Lavalle (1945)



Con su hijo David s/f



Su hijo David en una danza folclórica s/f



Su hijo David, ingeniero en aeronáutica s/f



Evelia Beristáin, Abel Almazán y Carlos Bribiesca, en la coreografía *Suite provenzal*, de Josefina Lavalle (1947)

Arte

FOURNIER y PANI,
S. de R. L.

Especialistas en Artículos
de Piel

DESDE 1930

Avda. Juárez 58 (frente del Hotel Bower)

Vol. I

México, D. F., 15 de Noviembre de 1953

Núm. 3

BALLET NACIONAL



Por

Sergio Avilés Peña

FUERON compañeras de Mañabón y Jorge Guzmán Bravo y Josefina Lavalle penetraron con pasión yunguista, libres, animadas, al mundo de la danza, y ahora, directores del Ballet Nacional, nos muestran al mismo tiempo que figuras artísticas ya delineadas y valiosas.

Ellos, con otra danzaarina de relieve, Ana Mirada, fundaron la Mañabón de la Danza Mexicana, incorporada más tarde al Instituto Nacional de Bellas Artes, pero este camino fue seguido sólo por Ana, pues Guillermo Bravo y Josefina Lavalle crearon el Ballet Nacional, mediante el que

han desarrollado, al correr de cinco años, una labor excelente, ágil y desinteresada, por llevar la danza al pueblo, tarea paralela a la de mantener una escuela, semillero de danzarinas.

A pesar de su nombre, el Ballet Nacional no cuenta con una subvención oficial permanente, sino que es un cuerpo de artistas, libre, en el que todos el trabajo, comenzando por el arbitrio de fondos para montar una obra, se hace por todos, dentro de una cooperación armónica y una estricta diferenciación de actividades.

Bien vale la pena los integrantes del Ballet Nacional, que en la cooperación se asienta la estructura misma de la danza, arte colectivo, y su conciencia, le artistas, siempre atenta, los figa en estrecha colaboración, subordinando toda a fines comunes, superiores a las individualidades, pero, con notas de ética social que deben lograr como imperativo universal.

Ballet Nacional sostiene el criterio de que es un contrasentido la fórmula del "arte por el arte", y que, por el contrario, el arte —y dentro del arte, la danza—, como producto humano no puede agotarse nunca en la realización de sí mismo, sino que tiene que retornar al hombre, en la forma de un mensaje estético que le trace un camino, que le ofrezca una meta, que le revele una verdad, que lo alerte, que lo levante, que lo ponga en marcha, hasta su completa superación.

Vista desde otro ángulo, tal posición implica el reconocimiento de la función social del arte como elemento educador, de donde deriva como norma fundamental de la creación artística, la más perfecta claridad posible, porque el arte debe dirigirse a los más amplios conglomerados humanos, y, entre más amplio sea,

mejor ventura correrán las semillas que esparza.

Consecuente con este criterio, Ballet Nacional se ha propuesto, y lo ha logrado, llevar su arte al público al mayor número de gentes, y así, ofreciendo la ayuda de diversos organismos públicos, realiza obras por todos los rincones del país y actúa frente a comunidades obreras y campesinas.

Cuenta el Ballet Nacional con un competente equipo de coreógrafos y músicos, de los primeros, Leopoldo Méndez, Ignacio Aguirre, Rosendo Salas, Fernández Ledesma, Horacio Durán y Lucile Dumay, y de los compositores, Carlos Jiménez Malvar, Elías Galindo y Salvador Contreras, y al estirio de unos y otros ha correspondido, en su parte, el éxito artístico alcanzado por el grupo en su afán de crear una danza moderna, fuertemente mexicana, al mismo tiempo que expresiva en dimensión mundial.

Delicada coreógrafa, Josefina Lavalle ha trazado varias obras plenas de humanidad, perfectamente inspiradas, llenas de fuerza y ajustadas a la técnica coreográfica, como la "Suite Mexicana", con música de Salvador Contreras, o aquel en parte sinfonista ballet, "Maldred", sobre la música de Shostakovich, inspirado en el dolor de las madres pedidas que han perdido a sus hijos, dos veces: cuando fueron a la guerra, una, y cuando la paz no les trajo consuelo, otra.

Por su parte, Guillermo Bravo es, a la par que excelente bailarín, coreógrafo, y su trabajo constante, estrofiado, grande, ha resultado ya maduro, frías, entre ellas las coreografías de "La Conquista del Agua", y del "Reclutamiento a 2000 metros", en colaboración con la música de Antonio Rodríguez, y, finalmente, de "La Nube Estrella", de acuerdo con el libreto de Antonio Rodríguez, y con la música de Guillermo Norega.

Guillermo Bravo y Josefina Lavalle. Reprografía de un artículo sobre Ballet Nacional de México, publicado en la gaceta *Arte* (Ciudad de México 15 de noviembre de 1957)



Josefina Lavalle, Rosalío Ortega y Enrique Martínez, en la coreografía *Emma Bovary*, de Lavalle (1953)



Guillermina Bravo y Raúl Flores Canelo, en *Emma Bovary* (1953)



Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, en *Emma Bovary* (1953)



De pie, Josefina Lavalle bailando *La nube estéril*, coreografía de Guillermina Bravo (1953)



En su gira por la URSS, con el ballarín Óscar Puente y funcionarios soviéticos (1957)

Con Oscar Puente en la URSS (1957)



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Молодой СТАЛИНЕЦ

Год издания 36-й

Орган Центрального Комитета ЛКСМ Грузии

№ 62 (4980)

Четверг, 23 мая 1957 года

Цена 20 коп.

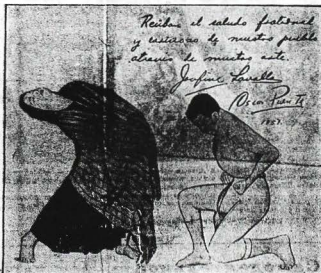
„Передаем братский и нежный привет от нашего народа через наше искусство“

Недавно тбилисскому зрителю довелось познакомиться с очень интересным и своеобразным видом мексиканского искусства — мексиканской хореографией. Это знакомство во многом дополнило и расширило наше представление об искусстве этой страны.

В танцах Мексики с особой силой проявилась отличительная черта, присущая всем видам мексиканского искусства, — органическое сочетание национального характера и самобытности с современными формами и методами воплощения образа.

Чтобы постигнуть табуиру и значительность видящего, недостаточно одних зрительных впечатлений. Для этого необходимо знать хотя бы в общих чертах истоки и причины, породившие столь многообразное и колоритное искусство мексиканского танца, воспринять и провести аналогию с другими образцами мексиканского искусства — с демонстрировавшимися у нас кинофильмами, с опубликованными гравюрами народного художника Диего Риверы, с образцами современной мексиканской архитектуры и т. д.

Мы обратились к Хосефине Лавалле и Оскару Пуэнте с просьбой рассказать нам о бытующих в их стране танцах, о профессиональной подготовке танцовщиков, о Народном балете, создателями которого они являются.



Танец «Оменехе» в исполнении Хосефины Лавалле и Оскара Пуэнте, Мексика

Nota de prensa sobre su presentación en Moscú (1957)



Durante una función en la URSS,
con Óscar Puente (1957)



En una fábrica ensambladora, en la URSS (1957)



墨西哥民間芭蕾舞家演出速寫

李克瑜 作

Exhibición de Danza Mexicana en Moscú

"La Bamba", Música de Mariachi, la danza "Juguete Mexicano", de Marcelino y un fragmento del ballet "Zapata", de Carlos Jiménez, bailaron en medio de estrondosos aplausos en Moscú. Josefina Lavalle y Oscar Puente, solistas del Ballet Popular Mexicano, informo la embajada soviética. Los dos artistas se encuentran actualmente en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y su presencia allí "ha servido para mostrar el particular interés que se tiene en México y en su cultura", dice la embajada.



Josefina Lavalle, la talentosa y bella coreógrafa y bailarina mexicana que estrenó dos obras en las funciones de ballet correspondientes a esta semana, en el Palacio de Bellas Artes. Se trata de "La Maestra Rusa", con música de Carlos Jiménez Maharak y "Ema Bovary", con música de Vivaldi. Ambas forman parte del programa que presenta el Ballet Nacional, el cual se complementa con "Concerto", de Vivaldi; "Guernica" y "La Nube Estéril", de Guillermo Norega, novel compositor que da a conocer sus obras por primera vez en Bellas Artes. Las dos últimas coreografías se deben a otra gran artista mexicana: Guillermina Bravo.

Recortes de prensa de su gira por China y la URSS (1957)



En su gira por Asia, con Óscar Puente (1957)



Durante la gira por la URSS (1957)



Al término de una función, con el público soviético (1957)

Estimada Josefina:

Quí escribir, no soy poeta para poder expresar en hermosos poemas, todo lo que quita mi alma, en homenaje hacia Vd. y hacia la hermosa México.

Va de pequeño en la escuela primaria argentina no enseña a amar a la patria de Moctezuma, de Emiliano Zapata del Presidente Juárez y de tantos héroes que han hecho la gloria y grandeza del país de los aztecas.

Como argentino que vive lejos de su patria, voy en esas sencillas palabras de homenaje a U., como mujer, como artista y como mexicana.

Ojala que algún día nos reencuentremos en mi querida patria, la República Argentina o en su hermana México, para unos hermanos americanos.

¡Adios Josefina!

D. Adrián

Armenia, Erevan, 19 de Mayo de 1957.

Una nota escrita por uno de sus admiradores después de una presentación en Armenia (1957)



En la gira por China (1957)



Bailando con Óscar Puente en China (1957)



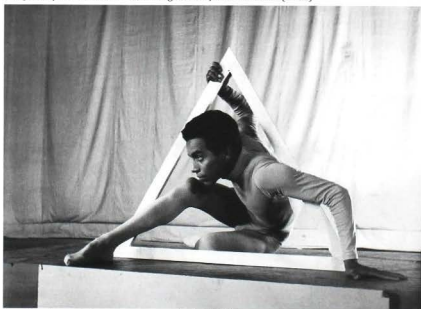
Tercera de izquierda a derecha, en un son jarocho (1957)



Con Guillermo Arriaga, en el pabellón de México de la Feria de Bruselas, Bélgica (1958)



Sergio Lezama, Miguel Araiza, Francisco Martínez, Juan Casados, Rosalío Ortega y José Rosas, en *Informe para una academia*, coreografía de Josefina Lavalle (1961)



Juan Casados en *Informe para una academia* (1961)



Carlo Mc Nealli y Miguel Araiza, en *Informe para una academia* (1961)



En otra secuencia, Carlo Mc Nealli y Miguel Araiza, en *Informe para una academia* (1961)



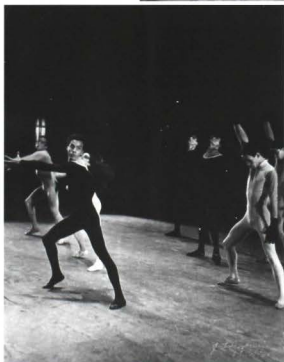
Rosalío Ortega, Francisco Martínez, Miguel Araiza y José Rosas,
en Informe para una academia (1961)



Danza para cinco palabras, de Josefina Lavallo (1962)



Arqueando, Juan Casados en Danza para cinco palabras, de Josefina Lavalle (1962)



Rosalío Ortega, Juan Casados, Raúl Flores, Miguel Araiza y Rafael Buitrón, en Danza para cinco palabras, de Josefina Lavalle (1962)



Escena de *Danza para cinco palabras*, de Josefina Lavalle (1962)



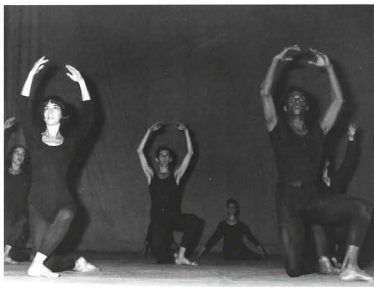
Josefina Lavalle con dos bailarines no identificados en una coreografía de Ana Mérida durante un programa de televisión s/f



En una clase de técnica Graham con Gene Mc Donald en el Teatro del Bosque s/f



En la misma clase de técnica Graham, con Rosa Reyna a su derecha s/f



Misma clase, Josefina Lavalle, Raúl Flores Canelo, Rosa Reyna y Freddy Romero s/f



Josefina Lavalle, Raúl Flores Canelo y Freddy Romero s/f



TALLER DE GRAFICA POPULAR A.C.

México, D.F., 7 de Febrero de 1963.

C. Celatino Noriega,
Ballet de Bellas Artes,
Instituto Nacional de Bellas Artes,
F R E S E R V O.

Los artistas integrantes del Taller de Gráfica Popular, A.C., vivimos una intensa interacción por las diferentes manifestaciones artísticas de un otro ambiente cultural, deseamos dirigimos a Uds. de la manera más atenta nuestra preocupación por la manifestación en mano del grupo de buena voluntad de ese Instituto.

Considerando que el Instituto Nacional de Bellas Artes ha sido creado para fomentar y valor por las expresiones artísticas en un sentido predominantemente nacionalista, tradicionalista que arrojan de nuestra cultura indígena, creando un arte vivo, vivo al servicio del pueblo y de gran personalidad, como lo es la familia de artistas nacionales, la idea y la buena voluntad.

El Taller de Gráfica Popular, A.C., surgió en el año 1927 y se ha desarrollado de manera constante, manifestando un alto nivel de actividad, que hoy en día es el grupo más activo del país. Desde su creación, el Taller de Gráfica Popular ha estado al servicio de la cultura popular, de la familia mexicana y de la cultura de nuestro pueblo, dando lugar a un mismo tiempo y en la misma tarea que nuestro Taller de Gráfica Popular, y por ello creemos que la familia que se ha formado dentro del grupo y sus intereses particulares y artísticos de los integrantes del grupo y su actividad este hecho afectado a la cultura en general y desde luego al movimiento de buena voluntad.

Al dar nuestra solidaridad a la — como parte a los bailarines, pedimos la restitución inmediata de los integrantes del grupo a efecto de que no interrumpan la labor de estos — artistas que han llevado un mensaje nacional de nuestra cultura a —

MEXICO, D. F. Aprobado por el 14047



TALLER DE GRAFICA POPULAR A.C.

otro jalisco.

A T E N T A M E N T E

POR EL TALLER DE GRAFICA POPULAR, A.C.

FEB 12 1963

BELLO, O'NEILL



[Signature]
Angel Muñoz

a.c., a los miembros Artistas integrantes del Grupo de Buena Voluntad.

26 de enero de 1963.

Al Ballet de Bellas Artes:
Por la presente hago constar mi absoluta
simpatía y adhesión a su movimiento
en favor de la libertad de expresión en la
danza moderna de México.

Tengo la absoluta seguridad que saldará
triumfante en su lucha contra la ineptitud
burocrática de Bellas Artes, ya manifestada
anteriormente en todos los campos de la arti-
sticidad artística.

Atentamente
J. L.
José Luis Cuevas

Con el mismo motivo, carta de apoyo de
José Luis Cuevas (1963)

Con el atropello cometido
al Ballet de Bellas Artes
(Compañía Oficial) el
Sr. Celestino Cortizuela
demostrado una vez más
su ineptitud y su ineptitud
para dirigir las actividades
artísticas de México.

Federico
Federico Silva
25 Enero 63

Carta de apoyo al Ballet de Bellas Artes de Federico
Silva (1963)

Estoy con el Ballet de Bellas Artes, porque
 siempre hay que estar con los pocos
 movimientos creadores que hay en el país
 y me parece lamentable la actitud del
 Dr. Vel. Unbar, el cual siempre se pretexto
 de mejorar ha ido limitando en la medida
 de sus posibilidades cualquier impulso creador
 que salga con tal de conservar una tranqui-
 lidad burocrática que no conduce a nada.

Felguérez.

México 29 Enero 63

Carta de apoyo al Ballet de Bellas Artes de
 Manuel Felguérez (1963)

26 Enero de 63.

Mi absoluta admiración y adhesión
 para el Ballet de Bellas Artes, en el
 trance actual de ver bloqueadas sus
 actividades por la actitud burocrática
 y oligofrénica de sus autoridades.


 Salomón Laitero

Carta de apoyo al Ballet de Bellas Artes de Salomón Laitero
 (1963)

Joselina Lavalle con Amalia Hernández durante un brindis en la casa de ésta última, después de una función s/f





La personalidad de Josefina Lavalle llenaba el escenario s/f



En la ya clásica fotografía de Semo, que le ha dado la vuelta al mundo s/f



Con maquillaje teatral s/f



Una trayectoria llena de premios y distinciones s/f



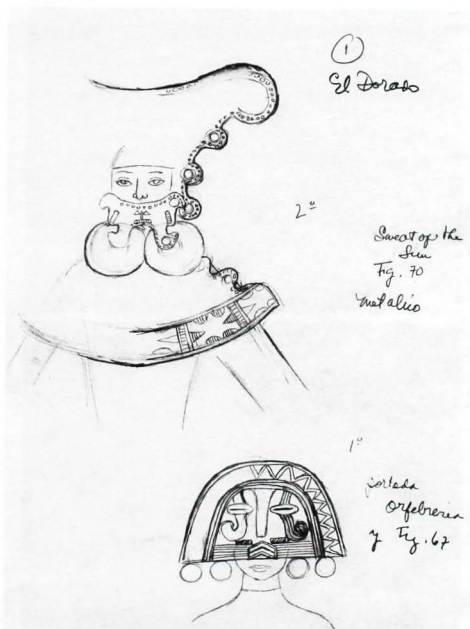
En un evento de UNESCO en Bogotá, Colombia (1978)



Fue una pieza clave en el rumbo de la Academia de la Danza Mexicana de la cual fue directora s/f

Se desempeña como directora de FONADAN s/l

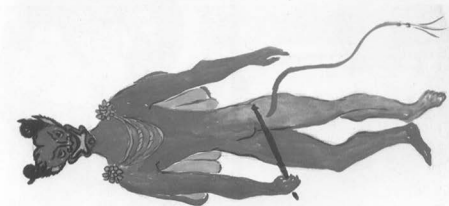




Diseño de Dasha para su coreografía *El Dorado* (1967)



Cambio de tiempo, homenaje coreográfico de Josefina Lavalle a Remedios Varo, con alumnos de la Academia de la Danza Mexicana (1994)



Diseños de Raúl Flores Canelo para el proyecto *Danzas del diablo*, de Josefina Lavalle s/f



Diseño de Raúl Flores Canelo para el proyecto *Danzas de calor*, de Josefina Lavalle s/f

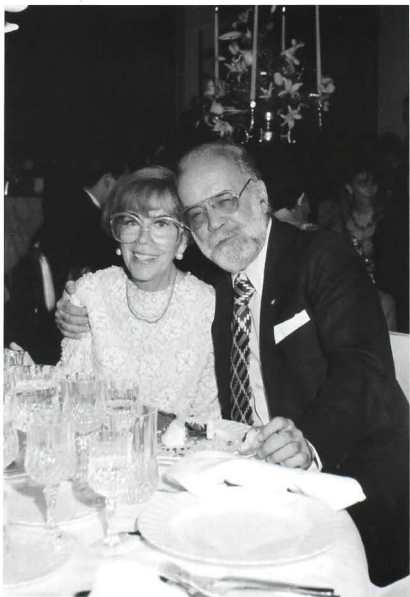


Diseño de Raúl Flores Canelo para el proyecto de *Idilios imposibles*, de Josefina Lavalle s/f



Dibujos de Raúl Flores Canelo, parodiando en calaveras por el día de muertos a los novios de Josefina Lavalle s/f





Josefina Lavalle con su esposo, el compositor Mario Kuri-Aldana s/f



Mimi ha sido su fiel compañera s/f



Negrta supervisó todas las entrevistas para la realización de este libro s/f

Josefina Lavale con Patricia Camacho Quintos, ambas investigadoras del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *Jose Limón*.
Foto: Ricardo Ramírez Arriola (2007)





Josefina Lavalles:

Institucionalidad y rebeldía

se terminó de imprimir

en enero de 2009

en los talleres gráficos de

AMAT Editorial

Emiliano Zapata N° 15

Col. El Mante

Zapopan, Jalisco, México.

Tel. 36 12 07 51

36 13 78 17 89 95 06 00

Tel-fax. 36 12 00 68

Email: amate_editorial@yahoo.com.mx

Página web: www.amateditorial.net

con un tiraje de 1000 ejemplares

Diseño de Portada:

Juan Israel Vergara Barajas

Diseño editorial y tipografía:

Emily Vargas Estévez

Josefina Lavallo ha cultivado un arte mayor. El de saber vivir. El de ser fiel a sus convicciones. El de seguir una fuerte vocación. Le ha dedicado todo su vigor, talento y oficio a la danza. No hay nada en ella que no sea resultado de la voz de Terpsícore susurrándole al oído.

Estas aproximaciones biográficas a su persona son resultado de continuas entrevistas en el estudio de su casa, donde siempre fui amable y cálidamente recibida. Pero a Josefina Lavallo le gusta hablar poco, así que entrevistarla, en un principio, no fue fácil.

Pude constatar que es un ser humano complejo. Y esa complejidad se ve reflejada en su producción artística e intelectual, siempre hilvanadas y hermanadas por su pulso vital: la danza. Como funcionaria, maestra e investigadora se ha conducido de manera institucional. Como mujer y como creadora ha expresado su rebeldía. Dualidad, al parecer necesaria, para abrirse paso en su profesión y en la vida, en medio de la hermética moral que prevaleció en el México de buena parte de la pasada centuria.

Josefina Lavallo: institucionalidad y rebeldía aspira a ser una obra de divulgación, que penetre en el gusto por la lectura sobre personajes fundantes de nuestra danza.

P.C.Q.



www.gobiernofederal.gob.mx
www.cnca.gob.mx



**GOBIERNO
FEDERAL**

CONACULTA

