

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

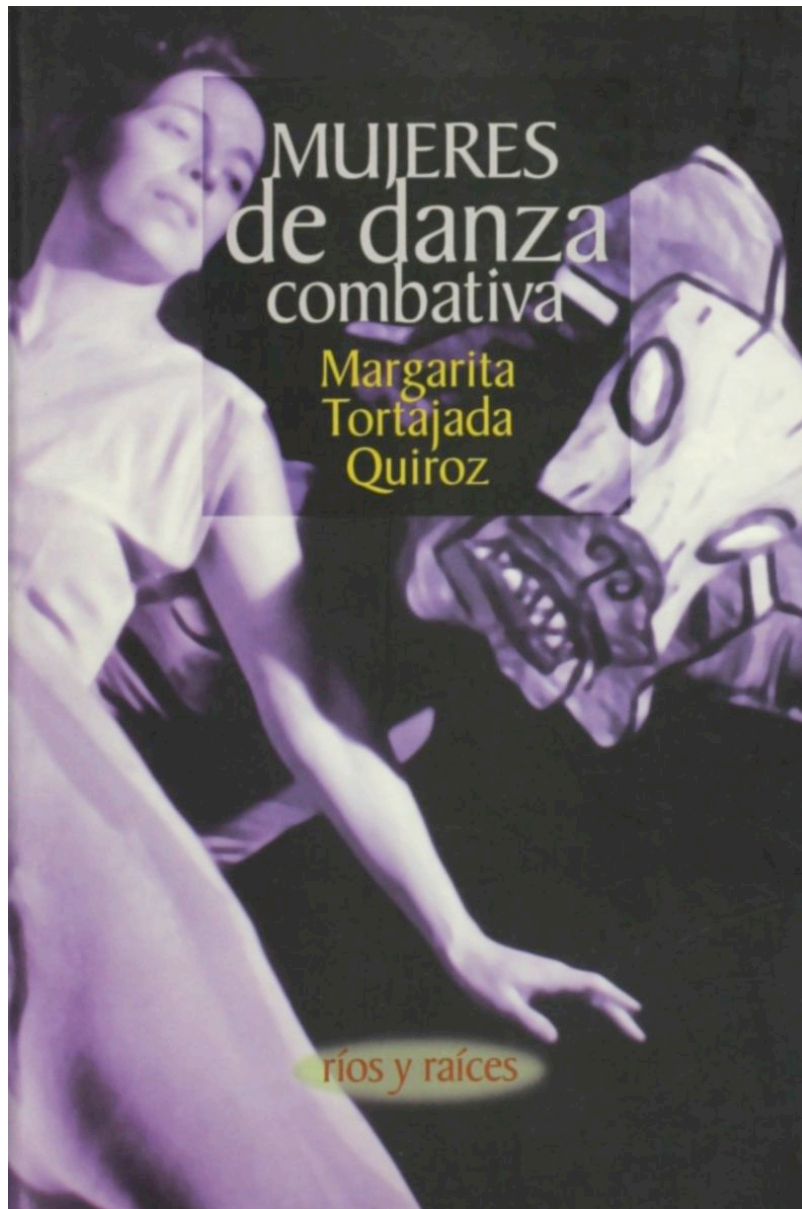


INBA



INBA  Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, M. (1998). *Mujeres de danza combativa*. México, D.F.: Cenedi Danza/INBA/CONACULTA. ISBN: 970-18-2032-0

Descriptorios temáticos (palabras clave): mujeres en la danza, danza moderna mexicana, danza en México, biografía, entrevistas, women in the dance, modern Mexican dance, dance in Mexico, biography, interviews.



MUJERES
de danza
combativa

Margarita
Tortajada
Quiroz

ríos y raíces

MUJERES
de danza
combativa

 CONACULTA



MUJERES de danza combativa

Edición e introducción
Margarita Tortajada Quiroz

Prólogo
Eli Bartra

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte: 1998

Fotografía de portada: Magda Montoya, Aurora Agüeria y Luis Alonso
en *La gallina ciega*, 1957. (Fotografía: Rafael.)

Producción: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones

© 1998, Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza

D.R. © 1998, para la presente edición
Centro Nacional de las Artes/
Dirección General de Publicaciones

ISBN 970-18-2032-0

Impreso y hecho en México

A Hilda, mi mamá

A Valentina, mi hija

A Lola, mi amiga

Índice

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
I. MAGDA MONTOYA: FUEGO QUE CRECE	25
II. ROSA REYNA: DANZA TEMPERAMENTAL Y FOGOSA	48
III. JOSEFINA LAVALLE: DANZA POÉTICA Y COMPROMETIDA	82
IV. EVELIA BERISTÁIN: EL VICIO DE LA DANZA	105
V. LIN DURÁN: DANZA REFLEXIVA Y VITAL	122
VI. ROSEYRA MARENCO: DANZA GOZOSA	140
VII. VALENTINA CASTRO: ÉXTASIS Y EXPERIMENTACIÓN	153
VIII. BODIL GENKEL: TENACIDAD Y VERDAD	181
IX. ROCÍO SAGAÓN: INTENSA Y PERFECTA	191
X. MARTHA BRACHO: SENSIBLE Y SENSATA	207
BIBLIOGRAFÍA	221

Prólogo

DEBE SER YA UN LUGAR COMÚN DECIR QUE LA DANZA ES NADA MÁS NI nada menos que poesía en movimiento y, sin embargo, sigue siendo una idea hermosa. Imaginemos por un momento que frente a nuestros ojos se alza un poema y empieza a moverse rítmicamente, se pone a bailar, con sus rimas, sus imágenes, sus metáforas, su cadencia... eso es la danza.

Pero a diferencia de la poesía, puesto que es posible disfrutar hoy en día todavía y en muchas lenguas de aquellos poemas escritos en la antigüedad (por ejemplo el poema de Gilgamesh), no es posible ver la danza de épocas lejanas. Se pueden hacer nuevas puestas en escena, se pueden ver dibujos, fotografías y, a partir de la invención del cine y el video, se puede ver la danza a través de estos medios. Pero, la danza original sólo la podemos imaginar. Por lo tanto no se puede hacer una historia de la danza propiamente dicha. Lo único que podemos hacer es registrar los momentos significativos del quehacer dancístico. Sólo nos queda la palabra sobre la danza y, de tiempos no tan remotos, la música. Se nos cuenta qué bailaron y cómo lo bailaron. Nada más.

Es quizá por ello que en las palabras de muchas de las excepcionales bailarinas de México que integran este libro se percibe un dejo de nostalgia frente al pasado, frente a su pasado de bailarinas que ya no podrá volver. La danza no sólo es una de las artes efímeras sino que también es fugaz en la vida de los y las bailarinas. Llega un momento, siempre demasiado temprano, en que tienen que dejar de bailar porque el cuerpo les marca un límite y, en cambio, su vida sigue, sus actividades siguen, incluso dentro del mundo de la danza, pero como coreógrafas y como maestras de las nuevas generaciones. En algunas de ellas se percibe más fuertemente que en otras esta nostalgia del pasado que se fue; además, parecería ser que hoy se encuentran con un presente cargado de

experiencias que sienten desaprovechadas, ahora que ya sabrían bailar tan bien ya no pueden hacerlo y únicamente les queda enseñar a la juventud.

La danza, como arte efímero por naturaleza, resulta pues, sumamente difícil, si no imposible, de historiar. ¿De qué manera podemos hoy conocer la danza del pasado? Una manera de recuperar, cuando menos, la *memoria* del quehacer dancístico ha sido la historia oral. Así, se pueden reconstruir los datos importantes: los nombres y fechas de las obras, las bailarinas y bailarines que había, los funcionarios involucrados, las instituciones, las compañías... las políticas culturales. A través de la historia oral podemos construir algo que tal vez se puede llamar la Historia de la danza en México, pero bien sabemos que las danzas mismas, para bien o para mal, no las podemos poner en blanco y negro.

En este libro lo que tenemos es a diez bailarinas que nos relatan su participación dentro del campo dancístico y sus voces se suman para conformar una pieza más de ese rompecabezas que es la memoria cultural de nuestro país.

Resulta sumamente interesante ver que de las bailarinas que nos hablan aquí la gran mayoría tuvo otra actividad paralelamente a la danza o bien después de dejar de bailar. Me parece claro que hay dos razones para ello. Es muy difícil vivir solamente del arte, de cualquier arte, a menos que se sea ya una artista de gran renombre y fama. Y la otra, porque se retiran de ser bailarinas profesionales cuando todavía son mujeres activas, creativas y con mucha vida por delante. Varias de ellas tienen una carrera universitaria y se han dedicado a actividades tales como la coreografía, la crítica periodística de danza, a ser funcionarias, al teatro, al grabado, a la investigación y, prácticamente todas, a la enseñanza de la danza.

Estas diez bailarinas, "mujeres de danza combativa" las llama Margarita Tortajada, con fuego en las entrañas, con fuerza, compromiso, sensibilidad y poesía, construyeron el edificio de la danza moderna mexicana. Antes que ellas hubo la generación de las grandes pioneras, las que pusieron los sólidos cimientos de ese edificio.

Las vidas de estas bailarinas de la posrevolución mexicana se van entretejiendo y entrecruzando; todas ellas, junto con muchas más, participaron en lo que se ha dado en llamar la danza nacionalista. Ese movimiento nacionalista, que se hermana con el movimiento muralista y con la filosofía de lo mexicano, nació tal vez de una legítima necesidad de saber quiénes eran esos sujetos sobrevivientes de la primera gran revolución de este siglo y en esa búsqueda se realizaron importantes obras de arte dentro de la plástica, la literatura, el cine, la fotografía, la danza.

Ahora bien, el nacionalismo también fue empujado por la necesidad de la fracción triunfante en el poder de legitimar su Revolución y su lugar en el México del siglo XX. Nace de la necesidad de búsqueda de una fuerte identidad nacional, frente al surgimiento de la vida urbana, la industrialización, frente al mosaico de etnias que componen el país y que en el campo de las artes y las letras se expresó por medio de ese afán de mexicanidad que pasaba por encima de las diversas identidades culturales muy particulares. Se trataba de crear una identidad nacional recuperando algunas raíces prehispánicas (y a veces de la cultura y el arte popular) para volverlas parte fundamental de la identidad de la moderna nación. Pero, esa búsqueda de UNA identidad nacional se convirtió finalmente en un auténtico mito, en una invención para poder unificar y controlar mejor este territorio de enorme riqueza y diversidad lingüística y étnica. El nacionalismo en las artes nació quizá de una verdadera necesidad de romper con las grandes corrientes del arte europeo hegemónico y contribuir a la creación de formas artísticas originales y propias. Sin embargo, también se volvió un movimiento oficialista que se disfrazó de autenticidad revolucionaria.

Lo que estaba en la mente de muchos artistas e intelectuales de México a partir de la década de 1920 y hasta la de los cincuenta era buscar la "esencia" de lo mexicano. Las bailarinas al igual que otras y otros artistas querían hacer un arte auténticamente mexicano que contribuyera a crearle un rostro propio a la nación y pensaban que si volteaban la mirada al México prehispánico ahí encontrarían los verdaderos rasgos de la mexicanidad.

En la danza de aquellos años era un orgullo contar con música de mexicanos, con escenografías realizadas por los pintores mexicanos y con temas prehispánicos. Pero, como dice Lin Durán, lo importante era "ir al fondo y agarrar lo esencial de la cultura, no lo superficial". Sin embargo, en muchas ocasiones probablemente se quedaron con el elemento folclorizante por suponerlo bien mexicano.

Las mujeres que nos cuentan sus andanzas en este libro pertenecen a un momento fundamental de la danza moderna mexicana. Pero, no interesa qué tan importante ni qué tan grande haya sido el movimiento dancístico, pues no hay que olvidar que, dentro de las artes de las élites, la danza viene a ser algo así como la prima fea. Cómo iba a ser de otra manera si mucha gente ha dicho que es un arte que practican mayoritariamente "viejas y maricas". Es más que probable que ésta sea una de las razones por las cuales es un arte semidevaluado y un tanto marginado, ninguneado. La danza no recibe ni del gobierno ni de la sociedad todo el apoyo y reconoci-

miento que se necesitaría para que ocupara el lugar que le corresponde dentro de la vida y el arte de México.

Y bien, escuchemos ahora las palabras y su ritmo brotar de las profundidades de los recuerdos más o menos lejanos, de las vivencias de estas bailarinas para conocer un trocito de la memoria dancística de México; bailarinas que vivieron para el quehacer dancístico, pero en pocas ocasiones pudieron realmente vivir *de* la danza como expresión artística. Mujeres todas, combativas dentro de la danza.

Eli Bartra

Introducción

MUJERES QUE DANZAN, QUE VIVEN Y LUCHAN A TRAVÉS DE SU DANZA. Mujeres llenas de fuerza, de convicción y de amor. Mujeres vitales y apasionadas que crean y transforman. Mujeres de danza combativa que conmueven porque expresan su verdad, porque han construido su camino, porque con terco afán se han mantenido en él. Así son las mujeres que hablan en este primer tomo de la serie Protagonistas de la Danza Mexicana, dedicado a las primeras generaciones de artistas de la danza moderna en nuestro país.

La idea original de esta serie es recuperar las fuentes primarias que ha producido el CENIDI Danza "José Limón" en relación con la historia oral. En esta labor han participado varios investigadores e investigadoras del Centro, pero de manera fundamental y generosa, Felipe Segura, quien durante más de diez años ha trabajado en el proyecto *Historia oral de la danza en México en el siglo XX*. Gracias a este esfuerzo, contamos con la posibilidad de recuperar y reconstruir la historia dancística de nuestro país por medio de los testimonios de sus propios hacedores. Estos testimonios reconstruyen con gran vitalidad la vida cotidiana de sus creadores, nos hacen partícipes de la realidad que vivieron, de sus dudas, de sus procesos de creación, de sus desencantos, de sus luchas. Nos permiten ver a los creadores en su dimensión humana, las percepciones personales sobre su época y su quehacer. Con todo ello podemos conocer al creador en sus motivaciones y entender el proceso de la historia de la danza escénica en México: rescatamos la historia y rescatamos al sujeto.

Otro proyecto de gran valor del CENIDI Danza que aquí utilizo, también coordinado por Felipe Segura, es *Homenaje. Una vida en la danza*, el cual, desde 1985, no sólo ha dado reconocimientos a los artistas de esta disciplina, sino que ha publicado sus biografías. Así, fundamentalmente, en

este trabajo recupero dos proyectos del CENIDI Danza, además de otra bibliografía también producida por el Centro.

Es posible replantear toda esta producción y enfocarla con diversas perspectivas. Aquí me interesa la íntima relación existente entre las mujeres y la danza escénica, especialmente la danza moderna.

Las mujeres y la danza

En la cultura occidental se considera a la danza como un espacio "femenino". Tanto a la danza como a las mujeres se les adjudican arbitrariamente valores de acuerdo con la oposición binaria básica de hombre-mujer. Esta oposición, que parte de lo biológico, ha sido reelaborada hasta construir social y culturalmente dos géneros: el femenino y el masculino. A cada uno de ellos se les atribuye, logrando "la mejor fundada de las ilusiones colectivas",¹ formas opuestas de ser, de sentir, de pensar y de actuar, que generan una simbolización de todos los aspectos de la vida. El género es el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características "femeninas" y "masculinas" a cada sexo, a sus actividades y conductas, y a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de la persona en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución de género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es "propio" de cada sexo.²

Siguiendo esta lógica se identifica a la mujer con el cuerpo, la naturaleza y la procreación; y las características que se le imponen son la sensibilidad, la pasividad y la irracionalidad. Esto concuerda con la visión actual que se tiene de la danza escénica: un arte corporal e improductivo, sin discurso racional ni lineal, un medio de expresión y una forma de mostrarse vulnerable: un arte "femenino". Nada más lejano a la realidad y a la lucha que ha significado a las mujeres crear su danza.

Sin embargo, esta identificación mujeres-danza no siempre fue así; es resultado de un proceso histórico a través del cual se impusieron los valores burgueses sobre el cuerpo y la mujer y, simultáneamente, la lucha de ésta por acceder a un espacio fuera del privado para expresarse. En ese

¹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, citado en Marta Lamas, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Debate Feminista*, vol. 10, año 5, México, septiembre de 1994, p. 9.

² Marta Lamas, *op. cit.*, p. 8.

espacio público —el escenario— la mujer expone su percepción del mundo a través de sí misma, utiliza como vehículo su propio cuerpo, se muestra creadora, se transforma externa e internamente y tiene la posibilidad de crear valores e imágenes nuevos, alternos a los hegemónicos y patriarcales.

El primer momento en que cobró importancia la mujer en la danza escénica fue como *ballerina*, desplazando en el siglo XIX a los varones del escenario, pero conservando éstos su poder como maestros, coreógrafos, empresarios y espectadores. Eran ellos quienes imponían imágenes y representaciones de la mujer en función de la mirada y el deseo masculinos.

Si bien la figura de la *ballerina* significó la consolidación de las mujeres en la danza escénica y les permitió acceder a posiciones protagónicas, no fue sino hasta el surgimiento de la nueva danza de finales del XIX y principios de este siglo, que las mujeres tomaron posesión plenamente de su cuerpo y de su arte. Las pioneras de la nueva danza rompieron con los cánones de la tradición balletística e iniciaron la construcción de sus propios caminos. Estas mujeres escandalizaron a sus contemporáneos, no sólo porque bailaban descalzas, liberaban sus cuerpos de los corsés y danzaban en sus propios términos, sino porque construyeron imágenes y representaciones de la mujer ajenas a la mirada masculina.

Posteriormente, en la década de los diez, la danza expresiva de Mary Wigman en Alemania, y en los veinte la danza propiamente conocida como moderna de Martha Graham y Doris Humphrey en Estados Unidos, consolidaron la nueva imagen de mujer. Estas artistas, insertas en un contexto en que las mujeres iniciaban una lucha por su propio reconocimiento, la primera generación de creadoras de esta nueva danza desarrolló sus propias estrategias de autoafirmación: atacaron emocionalmente a través de la fisicalidad de la danza, atacaron con sus propios cuerpos, los afirmaron y controlaron; fueron sus propias maestras y coreógrafas; construyeron sus principios filosóficos y técnicos; rompieron con el pasado, fundaron una nueva tradición y bailaron "Mujer".

Sólo podían haber sido mujeres quienes lo lograran, pues eran ellas las que sufrían imposiciones sobre su cuerpo y su danza. "Así fue que la danza moderna irrumpió en el mundo contemporáneo de la mano de las mujeres, haciendo a éstas iguales al hombre en el arte. Por fin, la mujer artista se hizo *visible* y cobró importancia."³

³ Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, México, CID Danza/INBA, julio-septiembre de 1987, p. 14.

La danza moderna en México

La danza moderna llegó a México a través de dos coreógrafas norteamericanas: Waldeen, de la escuela alemana, y Anna Sokolow, de la estadounidense. En su danza estaba contenida esa lucha que las mujeres habían dado para constituirse como sujetos creativos y expresarse como tales, enseñanzas que muy bien supieron asimilar las bailarinas y coreógrafas mexicanas.

La llegada de ambas artistas se dio en 1939, en la época del florecimiento cultural y la combatividad política del cardenismo. A partir de ellas se gestó un movimiento dancístico, que utilizaba un discurso que revolucionó a la danza que en ese momento predominaba en el país en cuanto a forma, técnica y concepción creativa. Sus enseñanzas pudieron constituirse en un movimiento porque existía la formación previa que había dado la Escuela Nacional de Danza (1932) y porque los ambientes cultural y político así lo permitieron.

Tanto Waldeen como Anna Sokolow se rodearon de un equipo de artistas consolidados de la plástica, la música, la literatura y el teatro, e impulsaron esa nueva corriente: todos buscaban y desarrollaban sus propias formas modernas y revolucionarias. Las bailarinas que trabajaron con cada una de ellas, waldeenas y sokolovas, constituyeron la primera generación de artistas mexicanas de la danza moderna.

El estreno de *La Coronela* de Waldeen en 1940 es el punto de partida de la danza moderna nacionalista, es su primera cristalización y, a partir de ella, se inició la producción de coreografías con esa tendencia que, en lo fundamental, buscaban reflejar la realidad mexicana, rescatar el arte indígena y retomar las raíces nacionales (coincidiendo en gran medida con el proceso dado en el momento de surgimiento de la danza moderna en Estados Unidos y Alemania). La danza moderna nacionalista recuperó las propuestas del arte contemporáneo de la misma tendencia, especialmente del muralismo, y se abocó a la tarea de crear un arte propio con lenguaje moderno que pretendía ser universal. Con este fin se fundó el Ballet de Bellas Artes (1940), de muy corta vida.

Por otro lado, aunque la propuesta artística de Anna Sokolow no comulgaba plenamente con estas ideas, sus búsquedas y enseñanzas también desembocaron en una danza nacionalista, misma que sería desarrollada por las sokolovas.

Después de unos años en los que la danza moderna perdió fuerza, en 1947 se fundó la Academia de la Danza Mexicana (ADM), dependiente del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La ADM se fundó

como una compañía profesional de danza que sería espacio de creación y experimentación para proyectar la identidad y las raíces nacionales y, otra vez, usando un lenguaje moderno que tuviera alcances universales. De nuevo, aparece el postulado nacionalista que consideraba al arte popular como "la fuente viva de conocimiento y de carácter" de lo mexicano.

En 1948 se dio una escisión dentro del movimiento de danza moderna, y nació el Ballet Nacional con una postura independiente que ha conservado y es la razón de su solidez después de cinco décadas de trabajo.

En 1950 Miguel Covarrubias es nombrado jefe del Departamento de Danza del INBA y, desde ahí, impulsa con gran fuerza la danza moderna nacionalista, la cual alcanza su punto culminante con el Ballet Mexicano. Este nacionalismo permitió un gran desarrollo artístico en la danza moderna mexicana, la que cobró fuerza a nivel mundial por su expresividad y concepto original. Con este desarrollo el campo dancístico quedó sólidamente constituido, con una concepción creativa total y multidisciplinaria, donde la literatura, la música y la plástica participaron de manera central, y contribuyeron con su fuerza y experiencia a la danza.

En ese momento se veía el nacionalismo como el camino necesario. Lo nacional era un valor en el arte, era autenticidad y creatividad. Sólo a partir de producir un arte nuevo propio y nacional, que reflejara la realidad del artista, se podría alcanzar la universalidad: era la posibilidad del "segundo estallamiento artístico de México en el siglo XX".⁴ El lenguaje que requería ese nacionalismo debía ser expresivo y pleno, humanista, intenso, comprometido y capaz de revolucionar la forma y el contenido: era la danza moderna y ésta se reafirmó.

La etapa de auge de la danza moderna nacionalista vio aparecer y desarrollarse varias propuestas. Una de éstas se manifestó en el Grupo Experimental (1949) que, si bien pertenecía a la Academia de la Danza Mexicana, mantuvo una independencia creativa y organizativa.

A partir de 1953, con los cambios gubernamentales y sin la presencia de un elemento aglutinador como lo fue Covarrubias, las diferentes tendencias de la danza moderna se manifestaron más claramente y tomaron caminos diversos. Aparecieron el Nuevo Teatro de Danza (1953) que promovía una experimentación en terrenos ajenos al nacionalismo, y el Ballet Contemporáneo (1954), que pretendía seguir con los lineamientos del periodo de culminación de la danza nacionalista.

⁴ Raúl Flores Guerrero, "La danza contemporánea", en *La danza en México*, México, UNAM (Textos de Danza, 1), 1980, p. 79.

Surgieron nuevos grupos en varios puntos del país gracias a esfuerzos individuales, se modificó la correlación de fuerzas del campo dancístico y las propuestas se diversificaron aún más. En 1957 dos compañías, Ballet Contemporáneo y Ballet Nacional, realizaron una gira de reconocimiento y confrontación de esa danza nacionalista, por Europa y China. Esta gira les permitió a los artistas de la danza abrirse a nuevas propuestas lo que, aunado al proceso de desarrollo del campo dancístico mexicano y a las modificaciones cualitativas de las políticas culturales del Estado, provocó que la danza moderna nacionalista se transformara, que los artistas elaboraran otras estrategias de sobrevivencia y plantearan otras propuestas artísticas.

El silencio y los testimonios

Además de los valores arbitrarios que se les han impuesto a las mujeres y a la danza, existe otro elemento en común: el silencio. Las mujeres están ausentes en la historia porque no tienen voz; al identificarlas con la naturaleza y la esfera privada, su discurso y sus prácticas no se han registrado por medio de las fuentes tradicionales.

Lo mismo sucede con la danza. Ésta existe en el tiempo y en el espacio, es acción y no palabra, es práctica y no explicación, es discurso kinético y no verbal. De su quehacer queda huella en el cuerpo, en los sentidos, en las emociones, pero no en la letra: es silencio, pero con capacidad de transformar el interior y el exterior del ejecutante y del espectador, y no requiere de la voz para lograrlo.

De tal manera que las mujeres y la danza permanecen en silencio, aunque su presencia es innegable y son condición de la vida misma.

Las mujeres y los artistas de la danza, ambos grupos "sin historia", requieren de otro tipo de fuentes para comprender sus realidades, y la historia oral es una alternativa. A través de ésta, de la memoria y del testimonio, pueden descifrarse y reconstruirse las experiencias que conforman a estos grupos.

Los testimonios tienen un gran valor porque nos muestran las representaciones e interpretaciones del mundo que tienen los actores que hacen la historia, y nos permiten rescatar su subjetividad e individualidad. Debemos considerar esos testimonios como reflejo de vivencias y percepciones personales y que, algunas veces, pueden estar borradas o distorsionadas por el tiempo y la nostalgia. También debemos considerar que los hombres y mujeres cambian, se transforman en sus experiencias y modifi-

can sus conceptos a través del tiempo. No hay verdades absolutas ni opiniones permanentes.

La historia no se reduce a hechos concluidos e inmodificables, también toma en cuenta los momentos de decisión, cuando los sujetos eligen caminos frente a las alternativas que se les presentan y en función de sus posicionamientos: los testimonios dan cuenta de eso y, además, explican los motivos.

En este volumen he recuperado las voces de diez mujeres que hicieron la danza moderna en nuestro país y que corresponden a las primeras generaciones de artistas de la danza moderna. Todas ellas han trabajado y se han desarrollado en diferentes compañías, su labor se entrecruza, se influye, pero aun así, guardan su individualidad. Aunque algunas veces coinciden en sus apreciaciones, intereses y convicciones, todas conservan perspectivas propias: son únicas.

Así, los testimonios aquí incluidos y a partir de los cuales se puede tejer una historia de la danza mexicana, son relatos individuales, en los que vemos que cada una de las mujeres que habla "existe, tiene una vida, una identidad específica, es protagonista de la historia y transmisora de cultura".⁵

¿Por qué ellas?

En *Mujeres de danza combativa* he elegido precisamente a estas diez mujeres porque son parte de esas primeras generaciones que permitieron, con su trabajo pionero, consolidar una nueva forma de danza y de conciencia del cuerpo y la realidad. Cada una de ellas representa un momento importante en el desarrollo de este arte y de los grupos, antes mencionados, que surgieron con una propuesta artística concreta. Hay tres grandes ausencias, Guillermina Bravo, Ana Mérida y Amalia Hernández, piezas claves de la danza escénica mexicana, a quienes estudio de manera más amplia en otro trabajo.

El hecho de que aquí no sean incluidas muchas otras mujeres contemporáneas de estas diez artistas elegidas no significa que sean menos importantes, pero éstas, en especial, se distinguen por su empuje y pasión:

⁵ Ana Lau Jaiven, "La historia oral: una alternativa para estudiar a las mujeres", en Graciela de Garay (coord.), *La historia con micrófono*, México, Instituto Mora, 1994, p. 96.

Magda Montoya, pionera que debutó en 1938 y luchó por "una compañía mexicana de bailarines mexicanos", y posteriormente, se incorporó al movimiento de danza moderna nacionalista.

Rosa Reyna, de la primera generación de sokolovas, que iniciaron su trabajo en 1939 y abrieron su mundo ante las enseñanzas de su maestra, y que cautivó con su danza apasionada.

Josefina Lavalle, waldeena por deslumbramiento y por convicción, quien a través de su maestra comprendió que el camino de la danza era el nacionalismo, formulándolo así en diferentes espacios y momentos.

Evelia Beristáin, otra de las fundadoras de escuelas y compañías, que participó en la formación y las primeras actividades de la Academia de la Danza Mexicana (1947).

Lin Durán, pieza clave del Ballet Nacional (1948) que llevó a la práctica sus ideas, formando un grupo independiente y plural.

Roseyra Marengo, miembro del Grupo Experimental que inicia su trabajo en 1949 llevando una propuesta también independiente respecto a la burocracia cultural.

Valentina Castro, quien surge a la danza moderna en el momento en que se consolida la propuesta nacionalista en el Ballet Mexicano (1950).

Bodil Genkel, la única artista extranjera aquí incluida y representante de una alternativa para la danza moderna, en el Nuevo Teatro de Danza (1953).

Rocío Sagaón, quien por medio del Ballet Contemporáneo, a partir de 1954, hizo realidad sus propuestas artísticas y desarrolló su enorme talento.

Martha Bracho, quien se enfrentó a la mojigatería y los prejuicios del norte del país en 1954 y triunfó sobre ellos, fundando una tradición dancística en Sonora.

El hecho de haber elegido a cada una de estas mujeres como representante de una compañía dancística en especial, no significa que sólo ahí se haya dado su desarrollo artístico. Todas ellas tomaron diferentes caminos y han hecho aportaciones al mundo de la danza desde otras instituciones.

Estas diez mujeres forman parte de las generaciones de aguerridas bailarinas que descubrieron la danza moderna y la hicieron suya, tomando conciencia de la danza como una profesión y luchando por obtener reconocimiento social. Debieron romper con convencionalismos y enfrentarse a los prejuicios de la época; frente a éstos, hicieron de la danza su razón de vida y mostraron una gran firmeza en su vocación; nunca la abandonaron y contribuyeron a la creación y consolidación del campo dancístico mexicano.

Estas bailarinas y coreógrafas mexicanas vivieron la danza plenamente. Utilizaron su belleza, fuerza, inteligencia, sensibilidad, disciplina y convicción para imponer su danza por sobre la reprobación de la familia y la sociedad, que se resistían a concebirlas como sujetos creativos. Toda la fuerza de estas mujeres se vio sobre el foro y lograron convencer por medio de su presencia escénica aglutinadora.

Su participación en el campo dancístico fue comprometida con el proyecto cultural y la ideología nacionalista. Éste les significó un camino de independencia expresiva como artistas, por eso lo retomaron y crearon su danza sumergidas en sus convicciones. Pero no sólo utilizaron la danza para explicar y revalorar a su país, contribuyendo a la búsqueda de identidad nacional; también lo hicieron como una forma de autoconocimiento, de búsqueda de una identidad propia, como mujeres contemporáneas y concretas.

Con *Mujeres de danza combativa* pretendo un acercamiento a la comprensión del proceso de búsqueda nacional y personal que emprendieron las primeras generaciones de la danza moderna. Las obras que resultaron del trabajo de sus mujeres impulsoras y creadoras no pueden ser separadas de la lucha que han dado para defender su vocación, de su quehacer cotidiano, de sus sentimientos y concepciones sobre el campo que ellas mismas construyeron, del orgullo que muestran por el trabajo realizado, de los problemas que han enfrentado por obtener apoyos y sufrir rupturas burocráticas, de sus diversas perspectivas y explicaciones, de sus motivos personales. Todo esto está presente en sus testimonios.

Ellas han hecho la danza y ellas tienen ahora la palabra.

Margarita Tortajada Quiroz

I. Magda Montoya: fuego que crece

MAGDA MONTOYA NACIÓ EN JUCHITÁN, OAXACA, Y DESDE SIEMPRE sintió la danza como una forma natural y espontánea de expresarse; le parecía que así debía ser para todos. Esa inquietud fue aceptada por su familia en un primer momento, pero cuando se lo planteó como una profesión, tuvo el rechazo de sus padres, porque consideraban que la danza era una carrera muy difícil y sin reconocimiento.

Sin embargo, a mediados de los años treinta, Magda Montoya inicia sus estudios formales de danza clásica, con los maestros rusos Grisha Navibach e Hipólito Zybin. En 1937, según Felipe Segura:

hay un acontecimiento para la danza mexicana, el encuentro de Sergio Franco con Magda Montoya. La bella, cautivadora e impresionante Magda Montoya también buscaba su camino en la danza y una mirada bastó para su entendimiento artístico. Magda era miembro de una familia de distinguidas personalidades del teatro y la música; sobrina de María Tereza Montoya, siempre estuvo rodeada de un mundo de arte y disciplina [...] Su encuentro con Sergio fue un paso para encontrarse a sí misma y poder expresar su sentir en danza. Tenía una figura estupenda, mucho carácter y gran personalidad, su sonrisa y su mirada traspasaban a las personas. Sergio quedó muy impresionado con la joven, nunca había estado con una bailarina tan impactante y a pesar de que Magda era una debutante, le dio un crédito igual al suyo.¹

¹ Felipe Segura, *Sergio Franco. México en el ritmo del universo*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura/Universidad Autónoma de Chihuahua/Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco, 1995, p. 37.

Una vez que iniciaron su trabajo conjunto, en 1938 se presentaron en el Teatro Orientación de la Secretaría de Educación Pública y en el Palacio de Bellas Artes. Establecieron una relación que los enriqueció, cada uno hizo aportaciones y bailaron repertorios creados por ambos. Entre las obras más importantes de Magda Montoya están *Xochiquétzal*, *Tehuana*, *El sauce*, *Pájaros tristes* y *Luz y sombra*, con las que Magda "lleva a Sergio por caminos no recorridos por él. La danza moderna, la libre expresión, el movimiento que no salió de la danza académica ni de códices o frisos, el movimiento del cuerpo que busca expresar su íntimo sentir, su parte del cosmos".²

En 1940 presentan también en Bellas Artes "el primer ballet mexicano dirigido por mexicanos", con 30 integrantes y numerosas coreografías. Ese mismo año, ambos se unen al Ballet de Bellas Artes (BBA) dirigido por Waldeen; Magda Montoya baila en todas las obras: *Procesional*, *Seis danzas clásicas*, *Danzas de las fuerzas nuevas* y *La Coronela*, donde sobresale como solista en el papel de la Muerte.³

Magda Montoya se identifica de inmediato con Waldeen y su danza nacionalista, así como con Seki Sano, por lo que, al desaparecer el BBA, se integra al Ballet del Teatro de las Artes del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME). Dentro del mismo SME, funda el Ballet Infantil con los hijos de los trabajadores, y lo dirige de 1942 a 1950.

Más tarde presenta un proyecto a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), proponiendo la creación de una compañía de danza y una escuela que formara bailarines interdisciplinariamente, es aceptado y en 1951 da su primera función el Ballet de la Universidad, "una brillante síntesis del esfuerzo artístico"⁴ de Magda Montoya y sus bailarines. La compañía recibió el apoyo de Miguel Guardia, Rubén Bonifaz Nuño, Carlos Jiménez Mabarak, José Reyes Meza, Luis Herrera de la Fuente y José Durand.

Magda Montoya creó un amplio repertorio para esta compañía y dio funciones en numerosos foros de la UNAM y otros centros educativos, así como en el Palacio de Bellas Artes. Algunas de las obras de esta compañía fueron: *Homenaje a Clemente Orozco*, *El nahual herido*, *Las cabezas trocadas*, *Corona de espinas*, *La gallina ciega* y *Murales de Orozco*.

En 1954 promovió la creación del Ballet Quinteto, formado por Rosa Reyna, Ana Mérida, José y Ricardo Silva y ella, dando funciones en varias ciudades del país y en el Palacio de Bellas Artes.

² *Ibid.*, pp. 39-40.

³ *El Redondel*, 16 de noviembre de 1940.

⁴ Isabel Farfán Cano, "Escenarios", en *Revista de Revistas*, núm. 2152, México, 21 de octubre de 1951.

Durante el periodo 1954-1958, cuando Miguel Álvarez Acosta fue director del INBA, Magda Montoya fue la encargada de la oficina de Danza Foránea de esa institución, promoviendo la creación de numerosas escuelas de danza a todo lo largo del país. También trabajó en la crítica periodística, y en 1957 escribió su columna "La danza en México" en el suplemento cultural de *Excelsior*.

En 1960, con el cambio de rector y después de diez años de trabajo, se desintegran la escuela de danza y el Ballet de la Universidad. Los frutos de esa labor de Magda fueron la formación de bailarinas como Lila López, Aurora Agüeria, Eunice Arriaga, Lucero Binquist, Argentina Morales y Colombia Moya; el desarrollo de una extensa labor de difusión; la contribución a la formación de un público universitario asiduo a la danza.

Continuó dando clases, en Acción Deportiva y después en la Escuela Sergio Franco de Chihuahua. En la década de los ochenta dictó conferencias y cursos sobre danza y arte en general, e incursionó en el arte plumario, como un medio más de recuperación de las raíces nacionales que la llevaron a crear su danza.

La vida de esta artista ha sido muy rica, como también lo han sido sus aportaciones:

El peso de Magda Montoya en el desenvolvimiento y solidificación de la danza moderna en México radica, en primer término, en su concepto integral del bailarín profesional que, capacitado física y técnicamente, debe de relacionarse con su entorno como una forma de expresión intelectual y participación social que lo compromete con su realidad. Así también, deja a la danza mexicana el legado inapreciable, de fundar y hacer crecer grupos en diversos lugares y relacionarlos con su medio para difundir esta actividad mediante un trabajo continuo y profesional.⁵

Magda Montoya, a los 180 años, como dice ella, todavía tiene el fuego interior que incendió su danza y que fue capaz de transmitir a numerosos alumnos y espectadores.

* * *

Mi ingreso a la danza es un principio muy remoto; desde mi vida actual, me parece exactamente de la misma condición de los sueños. Mi familia nunca

⁵ Cristina Mendoza, "Magda Montoya", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985, p. 30.

se opuso a ninguna de las experiencias del arte. Somos de una rama artística, en su mayoría en teatro, en canto, y en mi caso, en la danza. El arte fue siempre admirado, respetado y amado profundamente.

Yo bailé en casa siempre. Desde niña apreciaron mi tendencia, desde el *kindergarden*. Mi padre nunca se imaginó que yo podría llegar a ser una bailarina con una mentalidad profesional, que tuviera la concepción de una danza nacional, la expresión sincera de la idiosincrasia de México.

Desde niña bailaba mucho en casa y bailaba temas abstractos, que no son temas infantiles. En cualquier fiesta infantil me hacían bailar, y yo festejaba la luna, el sol, la lluvia, la alegría de ser libre, de poder moverme, de poder expresar con el lenguaje del movimiento lo que llevaba adentro. Esto tenía mucha importancia, pero no nos dábamos cuenta. Yo misma, como lo vivía tan sinceramente, pensaba que todos éramos así, que todos teníamos que bailar para comunicarnos con los demás.

Me hicieron estudiar primaria, secundaria, preparatoria y, hasta que tuve una edad de catorce o quince años, al ver los temas de las danzas que yo les ponía a mis hermanas, a mis parientes, a mis amigas, mi padre empezó a preocuparse. Trató de decirle a mi mamá que detuviera mi tendencia hacia la danza porque no había un ambiente en México para la danza. Había muchas limitaciones, muchos problemas, y como él veía y conocía el mundo del teatro, temía mucho al medio de la danza, que era todavía más difícil, más pobre, más cuajado de dificultades y de problemáticas insolubles.

Yo seguí estudiando, en la Universidad hice mi licenciatura. Y tenía siempre el sueño infinitamente profundo de bailar y de expresar lo que sentía. Hacía danzas a la muerte, a la alegría, a la amistad, a la primavera, hasta que Alicia Montoya, mi prima hermana, me llevó con Grisha Navibach. Él tenía su estudio en el tercer piso del Teatro Ideal, en las calles de José María Marroqui. Ahí empecé los primeros pasos de clásico y bailé en la ópera *Aída* haciendo uno de los negritos. Entonces era chiquilla para esas cosas.

Después localicé a Hipólito Zybin. Mi padre muere en 1936, entonces yo sentí que podía buscar un poco más en la danza y encontré a Zybin. Tomé clases con él por poco tiempo.

Una vez me escapé de la escuela Lerdo, donde mi mamá me había metido a hacerme secretaria honorable, y fui a la Escuela Nacional de Danza y vi cómo estaban dando clase. Hablé con Nellie Campobello y le pregunté qué se necesitaba para entrar. Me dijo: "Venir, traer a tu responsable y tus retratos". Entonces yo creí que era muy sencillo y le dije a mi mamá. Mi mamá fue conmigo, pero vio a los bailarines que nada más traían un calzoncito de baño. Entonces mi mamá dijo: "Los bailarines no

son así, los bailarines usan mallas y unas casacas, entonces esto es una cosa terrible y como eres tú —yo era muy noviera—, entonces imagínate nada más. Borra esto de tu mente”. Fue cuando Zybin la mandó llamar y le dijo: “Usted va a ser la que va a borrar, porque a Magda no la va usted borrar nunca”. Entonces consiguió que me diera clases Zybin, solita, sin ningún bailarín encuerado. Triste historia.

Después fui a ver a Nellie, cuando ya estaba yo con Sergio Franco, cuando ya me había presentado bailando en Bellas Artes. Le dije que yo quería ingresar a la Escuela, que ya me había presentado. Y me dijo: “Con una condición, yo te haré un examen y si yo veo que puedes ser de la Escuela, entras”. Entonces yo dije: “Ya bailé en Bellas Artes, ¿para qué quiero el título de la Escuela de Nellie Campobello?” Y cometí el error, porque es un mal de juventud, creer que el título no tenía importancia. Algunas veces me encontré a Nellie en Bellas Artes y me miraba. Una vez me dijo: “Usted es Piscis”, y como sí soy Piscis, me llamó mucho la atención y le pregunté cómo sabía y me dijo: “Yo sé muchas cosas de los Piscis”. Y no me quiso decir nada, estaba enojada.

En 1936 conocí a Sergio Franco. Desde que me vio me dijo que podíamos hacer muchas cosas, la primera fue llevarme a Berkeley, California, y allí tomamos clases de ballet en la escuela de Serge Oukrainsky. Después nos vinimos a México, porque él tenía, como yo, la intención de volcar en el país todo lo que sentíamos.

En 1938, en el antiguo y pequeño Teatro Orientación de la SEP, tuvimos nuestro debut. Fue bien curioso, porque en él pusimos danzas de muchos estilos, de muchos tipos y formas. Se notaba claramente que Sergio dirigía totalmente al grupo, me llevaba de la mano y yo le obedecía ciegamente. Era él un bailarín que tenía antecedentes, que tenía grupos, que había viajado. Él me presentó con Joseph, del grupo de Michio Ito. Allí aprendí a manejarme, a hacer máscaras, a hacer decorados, a pensar un poco más en la danza como un camino más sólido.

Trabajaba en otras cosas durante el día. En aquella época el ambiente, el país, todo, tenía un corte diferente del actual. Se trabajaba y en la tarde o en la noche se buscaba un tiempo para la danza, un tiempo para integrar programas, para realizar alguna idea, para vaciar ese contenido interior que se desbordaba materialmente.

Estuve con Sergio durante algunos años, y él tenía una marcada tendencia hacia lo prehispánico. Así conocí muchas leyendas y sus vestuarios. Bailábamos *La bruja*, que es una leyenda maya; *El guacamayo de la mirada ardiente*, *Tláloc*, *Nacom*. Bailaba yo *Xochiquétzal*, que es la diosa de las flores. Y siempre teníamos que terminar con algo mexicano, que es lo que actual-

mente le llaman folclórico, es decir, teníamos que poner una jarana o *Las chiapanecas*. Así hice el maravilloso número de tehuanas que me puso Sergio Franco. Como yo soy de Oaxaca, de Juchitán de Las Flores, conozco algo del misterio que hay en el sur, y bailé unas tehuanas diferentes a lo que se usaba en aquella época, hecha como en cámara lenta. Con una majestad y con un concepto del movimiento muy distinto al que después se ha popularizado. Tan fue así que los cronistas de la prensa me hicieron el favor de fijarse en mí, y hablaron de "la originalidad, la diferencia y la majestad" con que yo bailaba la tehuana. Muchos años después en la Escuela de Verano de Mascarones lo habría yo de presentar a los americanos, y les llamaba enormemente la atención la forma de bailar la danza tehuana, con un gran xicalpextle lleno de flores, un quezquémetl y la cabeza llena de frutas y banderitas de colores. Ésos fueron los principios.

También fuimos a Bellas Artes. Entonces lo hacía yo con una ignorancia, con una naturalidad, con un impulso verdaderamente desbordante de alegría, de vitalidad. Era entonces el Departamento de Bellas Artes, dirigido por Celestino Gorostiza, y a él le cayó muy en gracia y de sorpresa la frase mía con la cual remaché mi petición del teatro. Le dije que necesitábamos el teatro porque nos íbamos a Nueva York, a presentar en el Museo de Historia las danzas prehispánicas que teníamos, y que necesitábamos un programa de Bellas Artes. Y al decirme él que solamente me podrían dar una fecha, yo le contesté: "Me basta con eso, porque en esa fecha voy a consagrarme". A él le pareció muy gracioso, muy curioso que fuera yo capaz de semejante cosa. Sin embargo se realizó, porque bailé *El sauce*, una danza en la cual yo sentía que era un árbol, que todo mi pueblo era un árbol aprisionado en la tierra, y con un inmenso impulso para crecer; que todo su follaje era la vitalidad que nos movía; que el viento que nos mueve es la vida misma, que un día nos permitirá desprendernos y ser. De manera que fue curioso, pero sí, me consagré. Mariscal, uno de los cronistas, dijo que mi extremada juventud hacía prever que no sería ni la última ni la mejor de mis obras, pero que ya era una gran promesa de la danza.

El sauce fue la primera obra que presenté con mi criterio, porque Sergio quería que siguiéramos bailando las leyendas mayas tal cual, con la mayor exactitud posible.

Lo que le apasionó a Sergio de mí no fue mi belleza, no fue mi juventud, pensó que era yo muy obediente y, desde luego, lo fui, pero no dejé de tener mi propia cabeza. Yo le hablaba de la universalidad. Por mí hicimos *Los pájaros tristes*, la suite *Naturaleza*, *Judith* y *El sauce*. Por mí, hicimos cosas de carácter universal. Pienso que es lo que les falta un poco en la actualidad: encauzar sus ideas para poder decir algo, algo importante.



Magda Montoya en *El sauce*, marzo de 1938.

Sobre los hermosos vestuarios, debo decir que yo aprendí a coser sentada en los salones de Acción Cívica, donde ensayábamos. Horas enteras me las pasaba cosiendo plumas para que sacara los mantos que medían once metros. Todo era a mano, él sacaba las capas y las lucía, y me costaba mucho trabajo, pero yo las cosía.

En Nueva York nos presentamos con todo lo prehispánico que llevaba Sergio, y también di conferencias, porque yo hablaba más el inglés que él. Las conferencias eran para tratar de hacerles entender el espíritu indígena, no nada más de nuestras danzas, sino el que priva en zonas especiales, tan absolutamente íntimas, como Yucatán.

En Estados Unidos viajamos, conocimos a Hanya Holm, que era una gran bailarina y gran maestra y que nos dio un gran sentido de lo que es la enseñanza programada de la danza. Conocimos al japonés Yeichi Nimura, que era una maravillosa persona; como bailarín poco puedo agregar a lo que ya se ha dicho, era magnífico. Allí mismo él tenía en su equipo a Joseph, a quien volvimos a encontrar, y nos dio muchísimo gusto poderlo conocer más íntimamente. Discutíamos profundamente, porque él se aferraba al sentido prehispánico, como Sergio, y a lo oriental. Para Sergio Franco era casi una obsesión lo oriental. Yo pensaba que la danza, como lo pienso ahora, debe ser universal, algo que ligue a los hombres de todo el mundo. Por eso es que me encanta la vitalidad de la danza contemporánea, que invade y conecta a todos, porque da un mayor sentido de libertad y de sentido íntimo, profundo, de cada ser. Es como si algo se entregara en la mano al que nos ve bailar.

Cuando regresamos a México empezamos a formar grupos. Entramos a la lucha tremenda, incansable, de formar gente, gente que pasara por encima de los prejuicios, por encima de las dificultades económicas, que se recargara sobre nosotros para que tuviera el conocimiento. Enseñábamos desde la barra hasta la manera de pensar en danza. Planeábamos una escuela. La gente entraba, bailaba, se salía; entraba y salía; se movían, se casaban, se perdían en otras actividades; se buscaban un empleo bien pagado y dejaban la danza. Sin embargo, yo veo actualmente, con gusto, que ya son miles de bailarines mexicanos de ambos sexos los que pueblan el mundo de la danza, y que cada día crecen, aumentan. Veo que algunas de las necesidades de los bailarines están ya cubiertas, como la económica, porque naturalmente, cuando una actividad se va desarrollando, va creando nuevos campos, campos de la investigación, de la historia, de la técnica, de la pintura relacionada con la danza, el concepto de la escena, de la luz para la danza, que no es lo mismo que para el teatro.

Cuando Sergio Franco y yo nos separamos, básicamente fue porque él se aferraba al pulimiento de un bailarín solista. Él venía de la gran aventura que tuvo en Morelia, donde los comunistas le quemaron la escuela, quemaron la Universidad. Vino a México, inclusive utilizó a mi grupo para volver a Nueva York. Yo estaba ya en la Universidad Nacional, donde fundé el Ballet de la Universidad con todo el fruto del trabajo que había hecho en el Sindicato Mexicano de Electricistas.

Mi separación de Sergio fue porque yo siempre quise hacer grupo, mi instrumento ideal es el grupo. Yo siento que nací para la coreografía. Siempre hice mis solos, por esa necesidad. Si a los ciento ochenta años de edad todavía me enciendo en pasión, imagínate cuando joven. Pero el grupo significaba para mí manejar los cuerpos, que eran como una arcilla maravillosa. Sergio no, él quería un trabajo de solista.

En el Sindicato Mexicano de Electricistas tomé a los hijos de los trabajadores, porque los niños son el material más adecuado para la danza, pero hay que integrarlos poco a poco, para formarlos física, mental, moral, estéticamente. Muchas de esas muchachas me siguieron cuando salí del Sindicato, y me dirigí hacia la Universidad, haciéndoles ver la urgencia de que la Casa de Estudios tuviera la expresión de la danza. Soy, así, la primera bailarina mexicana que en la Universidad funda un ballet, y se llamó así, Ballet de la Universidad.

Nos dieron un salón para empezar, en el edificio de Mascarones de la calle de San Cosme. Posteriormente me entregaron un edificio en las calles de Insurgentes. Tanto en Mascarones como en Insurgentes vimos desfilar a miles de muchachas. Muchas de ellas han subsistido en la danza, se han dedicado a la enseñanza, a la dirección, a la creación, a aspectos administrativos. Han hecho de la danza un arma poderosa que ha ayudado y ayudará siempre a todo aquel que entre a la gran batalla de la danza.

Dentro de la Universidad creamos ballets muy importantes para la época. Porque la Universidad nos daba el local con luz, muebles y un subsidio muy pequeño. En aquellos entonces decir 2 000 pesos era una cantidad enorme para la danza. Así fue, y entonces empecé a hacer uno de los primeros programas de la danza de la Universidad, utilizando el material que ya teníamos conocido en el Ballet del SME. Bailaban las *Contradanzas* de Beethoven, *Los pájaros tristes* de Ravel, *Sonata* de Scriabin, *Huapango* de Moncayo, *Fiestas* de Debussy, *La polonesa heroica* de Chopin. Hicimos *Homenaje a Orozco*, cuando Orozco murió.

Tuvimos el honor de que Clemente Orozco visitara varias veces el estudio, y vio cómo manejaba yo a los grupos, a las niñas, cómo se les trataba en el sentido de que tomaran la danza como un camino definitivo, no

como una diversión ni como un adorno para sus personas. Escuchó las pláticas que yo daba a los familiares y sobre todo al gran gremio de los trabajadores electricistas, al cual estoy profundamente agradecida porque ellos formaron el primer público, si bien cerrado, porque nada más era de electricistas.

Cuando realizaba un curso cultural se invitaba a muchísima gente, y así nos vio la prensa, nos vieron los literatos y los pintores. El mismo Diego Rivera presenció mi trabajo y tuve el gusto de recibir sus palabras de aliento. De allí surgió la necesidad de que los bailarines tengan una formación cultural, que amplíen su criterio, enriquezcan su actuación, tengan la posibilidad de ser no nada más un cuerpo en movimiento, sino una mente que lo sostiene.

Cuando el Ballet de la Universidad se funda, en 1950, lo hacemos con motivo del aniversario de la Universidad. Les montamos todavía algunas de las danzas del SME, pero nos lanzamos de lleno en el nuevo local, que tenía varios pisos y salones adecuados, con espejos, barras y una gran amplitud de inscripción en la escuela. Nos lanzamos a la creación de programas en los cuales se reflejara la pintura moderna mexicana, que hablaba de la libertad del pueblo y de los problemas del país.

Durante los últimos años que estuve en el SME me uní en cuerpo y alma, con una profunda emoción, a Seki Sano, el maestro del teatro. Allí traté a Waldeen, a quien había conocido en Berkeley, pero muy superficialmente. Bailaba ella en un lugar en el cual Sergio y yo nos presentamos después. Cuando la volví a ver fue porque tomé parte en el ballet que ella hizo, *La Coronela*, donde yo hacía la Muerte, que es un personaje muy interesante, muy bonito, tomado aparentemente de un juguete, pero en realidad con todo el sentido del mexicano hacia la muerte. Allí conocí gentes mucho muy valiosas, como Dina Torregrosa, quien desgraciadamente se apartó de la danza; a Lourdes Campos, que venía de la Escuela Nacional de Danza; a Chepina Lavalle, a Margarita Alvarado, a María Teresa Suárez (la Muñeca), a Edmée Pérez, a Guillermina Bravo.

Waldeen invitó a Sergio Franco a que entráramos como pareja a su grupo. A él le dio el papel del Peón, que era el gran solo de *La Coronela*. Teníamos un compañero que se llamaba Juan Ruiz, justamente el ejemplo del camino de los bailarines: trabajaba en el Banco de México, era un buen bailarín pero en esa época era tan difícil poder vivir de la danza, que él lo hacía esporádicamente.

Yo tuve la satisfacción muy grande, infinita, en el grupo de Waldeen, de que cuando entré me puso en el grupo, pero poco a poco fui adquiriendo papeles. Había un ballet con escenografía de Julio Castellanos, en el

cual mi aparición era muy corta, cosa que valía muchísimo para mí, sentía que era el gran debut. Sin embargo, a la hora que Seki Sano lo vio en el escenario, sería por el traje, porque me vio tal pasión, que me hizo descender las enormes plataformas de la obra. Era el ballet *Procesional*, en el que estaban los indígenas en el suelo, en una danza dolorosa, que la llevaba como cabeza la Muñeca Suárez. Y todos los representativos de la corte íbamos bajando por plataformas. A mí me dieron el papel de la Religión. Entonces a pesar de que yo al principio nada más aparecía hasta arriba y me metía, fui bajando hasta que estuve completamente en el proscenio, entonces toda la corte me hacía los honores, porque yo era la Religión. De manera que fue muy satisfactoria esa obra.

Bailamos *Danzas de las fuerzas nuevas*, en la que sí estuve entre las bailarinas, y todas eran de mucho mérito, porque tenían muchos meses ensayando con Waldeen y yo tendría dos semanas, de manera que sí, me era muy difícil igualarme a su estilo. Hasta que culminó con *La Coronela*, obra que a través de la historia de la danza en México tuvo una gran importancia, y que yo reconozco como la obra fundamental de Seki Sano, porque él orientó a los actores, a muchos bailarines, a muchos artistas para que enfocáramos nuestros ojos a la situación real que debemos reflejar en la danza.

Claro, yo pertenecía entonces a una rama completamente nacionalista, de manera que cuando yo empecé a formar niños, empecé a formar mentes jóvenes, lo hice con esa tendencia. Tuve la idea de que lo mejor era seguir eso, los impulsos de los grandes maestros mexicanos, como Diego, Orozco, y en otra categoría, pero de gran altura también, el pintor Reyes Meza, Tamayo, Blas Galindo en música, Moncayo con su *Huapango*, el maestro Carlos Chávez, fundamentalmente.

De manera que el movimiento que empezó por ser una labor nada más cultural para los trabajadores electricistas, se quedó en mí como una semilla mucho más importante. Pasé a la Universidad y allí traté de impulsarlo. Así hice los cursos en las facultades. Hacíamos conciertos de cámara, bailamos en Economía, Medicina, Arquitectura. Bailábamos en las salas interiores de las facultades, hablaba yo para los estudiantes. Hablé a los médicos, haciéndoles ver lo importante que era que algunos de ellos, cuando menos, se dieran cuenta de que los bailarines necesitamos una medicina específica, que nos ayudaran para la higiene muscular y ósea. Ahora ya transcurridos los años, resulta que la mayoría padecemos el resultado de demasiada danza, demasiado desgaste por excesivo ejercicio.

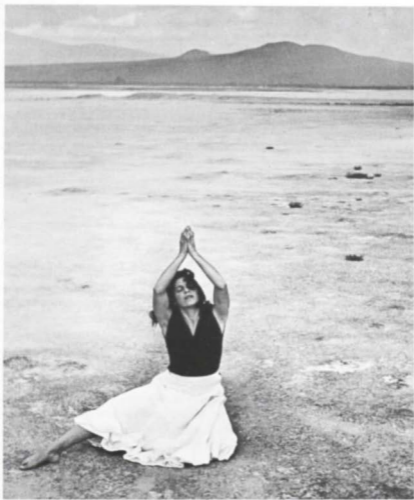
Hablamos en algunas facultades de mejor ideología, tratamos siempre de que analizaran bien su vocación y vieran si en realidad querían ser economistas. Tuvimos, en la Escuela de Economía, la gloria de encontrar a una extraordinaria bailarina, que actualmente baila, y que se realizó en la danza porque es bailarina por naturaleza. Me refiero a Aurora Agüeria. Ella inició su carrera con toda corrección hasta la Escuela de Economía, pero su temperamento y su capacidad dancística la llevaron a descubrir su vocación en la danza. Así creo que en cada momento se puede hacer, así creo que hallazgos, como algunas de las alumnas que yo tuve en la Universidad, se pueden obtener: profundizando verdaderamente en la vocación que se tiene.

Dentro de la Universidad realizamos *Los murales de Clemente Orozco*. La obra empezaba con el mundo indígena, seguía con la Conquista (con Cortés y el ángel), seguían los franciscanos (pintados en varios de los temas del edificio de Orozco), y terminábamos con la soldadera. Creo yo que es muy importante sumarnos a los logros que ya se han obtenido. Creo que es importante que la danza se dé cuenta de que está aquí, hoy, en México. No estoy absolutamente en contra de la abstracción, puesto que ya eso de sumar la danza a los conceptos nacionales es una abstracción. Como todo arte, tiene que ser una abstracción, pero sí es importante el estudio del país en el que estamos, el momento por el que cruzamos, para realmente lograr una expresión.

La culminación de mis obras nacionalistas la hice con una obra que se llama *La gallina ciega*, que es la patria vendada, busca conexión con el mundo que la rodea y encuentra al tigre y a la serpiente. La gallina estaba maravillosamente realizada por Aurora Agüeria; el tigre por Luis Alonso, y el águila, que representaba la fuerza superior y salvadora de la patria, la bailó muy bien Ricardo Silva.

Ricardo Silva fue para mí un extraordinario compañero, un colaborador del cual yo pude tomar, en lugar de que yo le hubiera enseñado. Tomé de él muchas cualidades que tenía en aquel entonces. Admiro en la actualidad la vitalidad con la que sigue luchando, y aunque no estemos completamente de acuerdo en todo, considero que es una de las figuras que se debe absolutamente tomar en cuenta.

Fui la primera bailarina a la que se le ocurrió la idea de hacer un grupo de danza realmente profesional. Entonces puse mis ojos en las profesionales que más me habían conmovido. Una por brillantez y talento, otra por creatividad, y los dos Silva porque su virilidad y su figura les ayudaba. Así, tuve el honor de ser aceptada cuando invité a Rosa Reyna, a Ana Mérida y José y Ricardo Silva, para que integráramos Quinteto.



Magda Montoya, 1950. Fotografía de Nacho López (Colección Raúl Flores Guerrero).

Hicimos temporadas muy brillantes, muy afortunadas. Nos habíamos acoplado bien, habíamos tenido las lógicas y naturales diferencias internas de un grupo, pero éramos cinco profesionales. Y la idea era muy buena, porque era enfrentarnos a un público que realmente hubiera ido a ver profesionales, que hubiera pagado por nosotros. Ese primer intento de hacer un grupo profesional, desgraciadamente, no se ha vuelto a hacer. Yo pienso que se debe repetir, que se debieran juntar las mejores bailarinas de algún grupo o de varios y enriquecerse con la opinión directa del público.

Cuando yo presenté por última vez el Ballet de la Universidad, lo hice porque tenía que cumplir con la Universidad, que desde entonces es mi amada casa, mi segunda madre. Yo me crié dentro de la Universidad, soy universitaria de corazón. Me duelen y me afligen los problemas que tiene, pero he visto con alegría surgir en ella magníficos grupos, el Taller Coreográfico de la UNAM de Gloria Contreras y Danza Libre Universitaria de Cristina Gallegos. Con la creación de teatros, tienen nuevas posibilidades, además de sueldos y local, cosas que nosotros nunca imaginábamos lograr, ni lo buscamos siquiera.

Nosotras bailábamos por amor a la danza, por crear lo que no había en el país. Éramos unas mujeres muy luchadoras e incansables; afortunadamente éramos varias y luchamos en muchos lados. Justamente Amalia Hernández nos dio una maravillosa lección, porque el mundo de la danza se mantenía con escasamente cinco bailarines divididos en todas partes, y la mayoría mujeres. Y Amalia Hernández se metió como empresaria, hizo un gran espectáculo, realizó sus ideales de danza moderna y realizó el primer gran grupo profesional de danza folclórica. Y entonces ingresaron a la rama por cientos, y se dio realmente la vitalidad de la danza, que no teníamos, porque nosotros teníamos dos o tres bailarines ahí, que brincaban con nosotros, pero que eran feos, flacos, incumplidos y además, teníamos que rogarles. Es cierto, es una dolorosa verdad que ahora causa risa. Siempre eran más chiquitos que yo y no podía decir que era "el hombre de la patria", no era posible. Pero Amalia lo realizó. He visto montones de bailarines de folclor con estupenda estampa, buenos pies, buen tronco, que han trabajado la técnica de varias escuelas y han logrado una carrera profesional.

No cabe duda que las artes, como el ser humano, se van desarrollando por etapas. Primero vinimos las que teníamos el corazón. Alguna vez encontré a Xavier Francis, un gran entrenador, que contrató el INBA para sus alumnos, pero yo conseguí ser aceptada y tomé clases con él y aprendí mucho. Inclusive conseguí que fuera a mi escuela de Insurgentes y diera un curso a mis muchachas, y lo hizo. Admiro su conocimiento, admiro su afán

de lucha y su enorme paciencia que ha de haber tenido con todos nosotros que no teníamos la mentalidad de los profesionales de los cuales él venía. Nos dejó una buena enseñanza.

El Ballet de la Universidad se desintegró por cambio de rector. El nuevo fue el doctor Chávez, una gran persona, inclusive me citó y hablé con él. Y el pobrecito me encontró embarazada, en 1961 había de nacer mi hija Paloma. Me dijo: "Tráigame algo de su trabajo". "Si tiene usted unos minutos estaré aquí", me fui, llegué a la casa y cogí una brazada de mis cosas y llegué a la sala de juntas que era un salón muy largo. Él revisaba mis cosas y yo le veía la cara de pavor que ponía, porque decía: "Bueno, esta vieja es una institución" y me dijo: "Qué barbaridad, pero toda esta lucha". "Sí señor, desde 1950 que se creó el Ballet de la Universidad hemos bailado."

A mí me hicieron jefa de Danza Foránea en Bellas Artes en 1954, lo que significaba que tenía que ir a los estados, integrar patronatos, buscar el patrocinio, buscar el local, hacer el programa de la rama de danza, dejar inscripciones abiertas en la escuela de danza y el programa ya realizándose con maestros de planta. Yo hice veintiséis institutos de Bellas Artes. Entonces me encontré con que Martha Bracho tenía una escuela en Hermosillo. En Guanajuato se rechazó toda influencia de Bellas Artes, pero en la mayoría de los demás estados se hicieron institutos. Ya se había hecho el de San Luis Potosí, que inclusive ha crecido y dicen que ahora es un portento de escuela, dirigido por Lila López, y anteriormente por Eunice Arriaga y Argentina Morales, todas alumnas mías.

En la UNAM actual me di cuenta de que la juventud es otra, la idiosincrasia es otra, muy diferente a la que yo había conocido. Me doy cuenta que para que surja el auténtico ballet de la Universidad se tienen que estudiar las condiciones reales del medio. Cómo los bailarines de México, todos, ya sea en el INBA o en las academias o en los grupos, que ahora los hay por todos lados, siguen haciendo formas, no han estudiado: les falta fuego de verdad. Falta un fondo que nos movió a nosotras las muy viejas bailarinas, y lo digo yo, que soy la más vieja de todas. Lo curioso está en esto: ahora tienen los locales perfectamente adecuados, tienen sueldos que les debieran dar seguridad para el estudio, tienen presupuestos. Cosas que yo jamás tuve. Siempre tuve que conseguir todo: pintores, músicos, escenógrafos, costureras. Nosotros hacíamos el vestuario para la Universidad; llegamos a hacer zapatos. Yo conseguía el dinero, y las alumnas y yo cosíamos todo. Los de Bellas Artes tenían maestros y tenían a la señora Piñeiro. Los bailarines de Bellas Artes se dedicaban a la obra creativa. Si el bailarín no se llena de conocimientos, si no estudia el medio en el que está,

qué va a expresar. Ahora los bailarines tienen más salto que nunca, hacen el *split* en el suelo y en el aire, pero ¿qué dicen? Como el ser humano, la danza se forma poco a poco.

En mi caso, tuve la fortuna de conocer a gente como Seki Sano, Waldeen, Anna Sokolow, gente que trajo alientos de otras partes del mundo. Venían a través del océano nuevas vibraciones y sentidos, y comprendíamos que la danza era más grande y cada vez crecía nuestro fuego. Sin embargo, los pequeños grupos que había eran antagónicos. Si tú eras amiga de Waldeen tenías que ser enemiga de Sokolow.

Yo tuve una entrevista con Anna Sokolow y ella me regaló una música muy importante, *La pequeña serenata nocturna* de Mozart y con ella hice un homenaje a Stefan Zweig, que se suicidó cuando estaba viviendo en el extranjero. Cuando Anna Sokolow vio mi obra *El exilio* me dijo: "Tú tienes un amplísimo camino que seguir adelante. Tú debes continuar, rasca, rasca dentro de ti misma". Estaba yo soterrada allí en el SME, y guardé por ella una enorme devoción porque eran los años en que ella se internacionalizó y fue de país en país manejando masas, difundiendo mensajes muy importantes. Considero que Anna es de las figuras más sólidas que han pisado México.

Yo recuerdo la primera vez que las sokolovas se presentaron en el Palacio de Bellas Artes, en el Salón Verde. Yo arrastré materialmente a mi mamá para que me llevara porque en mi casa no podían ver esa danza. Las vimos de cerca hacer la técnica. Cuando las vio hacer contracción, bajarse y subirse, mi mamá se levantó y dijo: "Éstas son groserías, yo no puedo con eso". Cosa que es cierta, era un paso tan grande, era una diferenciación tan absoluta con todo lo que se nos enseñaba o se transmitía, o lo poco que yo veía de danza.

Considero que Anna Sokolow nos dio un paso gigantesco físico y profesional. Waldeen, como estaba bajo el ala de Seki Sano nos dio un mensaje, nos dio una consistencia mental hacia un nacionalismo razonable en el teatro y la danza.

Yo pasé largas tardes, hasta las cuatro o cinco de la mañana, en las charlas en casa de Waldeen, porque estábamos haciendo los proyectos para fundar el Teatro de las Artes. Yo fui fundadora del Teatro de las Artes que se hizo en el Teatro de los Electricistas. Conozco a todas las muchachas de aquella época, soy amiga íntima, profundamente ligada a gente como Carlos Ancira, Ignacio Retes, Mario Ancona. Este último y yo trabajábamos, los dos escribíamos a máquina, entonces escribíamos los proyectos.

Ellos los presentaban al SME y luego venían con los cambios. Luego a Bellas Artes. Así hicimos la gira con Waldeen.

La técnica de Waldeen era muy limitada. Yo creo que ella se vino a enriquecer con el país y con gente como Seki Sano. Él le enseñó las fuentes. Waldeen es una persona muy culta, con su origen europeo, alemán, judío, tiene un acervo ya heredado de conocimientos y de gran preparación musical. Ella conoce Bach enormemente, a todos los clásicos, los románticos, sus diferencias. Ella conoce la historia del arte de una manera prodigiosa. Sin embargo, a nosotros el que nos dio orientación fue Seki Sano, porque era la fuente y él se daba cuenta. Cuando supo que Sergio y yo habíamos bailado, y que habíamos conocido a Michio Ito en Berkeley me dijo "¿Y qué bailaba usted?" Le platicué mis conceptos y entonces Seki Sano le pidió a Waldeen que me pusiera un poco de atención. Y a un maldito periodista se le ocurrió decir "Magda Montoya tiene las mismas fuentes que Waldeen", refiriéndose a la influencia de Seki Sano, lo que no le gustó a Sergio Franco y se vinieron las pugnas de los yoes. Cuando se es joven se tiene la pasión de creer que uno tiene la verdad absoluta, y no es verdad, cada quien posee atisbos, rayos, destellos, su momento. Por eso era tan importante la creación de Quinteto, porque se veían las distintas personalidades.

En esa época no era tan importante alzar la pierna, ni doblarse hasta el suelo como una charamusca; debe ser, pero no era tan importante. Era más importante reflejar el estado de tu país. No digo que hagas danzas políticas, ni que hables de los diputados, de los senadores, del informe presidencial. No es eso lo que quiero decir. Yo estoy hablando de raíces, de verdad humana. Y la verdad humana aquí y en otros países es la misma. El ser humano posee un caudal enorme, una riqueza incalculable de posibilidades que no utilizan por estar angustiados en detalles o en cosas más superficiales de la exterioridad. Por eso digo que el Ballet de la Universidad surgirá auténticamente cuando exprese el mundo que vivimos y el que están viviendo en todo el país, que refleje la lucha humana. Y en eso entra la abstracción, la capacidad creativa del bailarín.

El trabajo de Waldeen fue que nos diéramos cuenta de nuestra realidad. Por eso después yo no podía trabajar con Sergio Franco, que bailáramos *Kochí*, la mariposa con abanicos, ya no la podía bailar. Entonces me vino a mí la gran ansiedad y para satisfacerla tuve que empezar a buscar a quién enseñar, porque los bailarines, cada uno estaba en pequeños grupitos, yo los llamé a todos, pero al llamarlos, cada uno sentía que era hijo de Anna Sokolow, hijo de Waldeen, hijo de Sergio Unger. Eran pequeños núcleos. Por eso empecé a trabajar con niños y por eso después seguí con



Magda Montoya.

los estudiantes de la Universidad, enseñándoles. Pero no surgieron coreógrafos, por eso no saben qué hacer con los edificios, los sueldos, los presupuestos. Porque les falta el meollo, pero están dando un paso muy importante.

Tengo ideados mis nuevos ballets y posiblemente los haga sentada, o caminando recargada en un bastón, todo puede ser en este mundo. Estamos en un país en el cual se almacena a las gentes que pasan de los treinta años, y a todos aquellos que tienen conocimientos y experiencia. Entonces yo creo que se está desperdiciando la más grande riqueza. He viajado por toda Europa, conozco dieciséis países, y en todos he visto que los bailarines que valen la pena son aquellos que peinan canas.

Yo digo que los viejos bailarines que estamos archivados no debemos tratar de hacer lo que están haciendo los jóvenes, cometeríamos graves errores. Nosotros tenemos otra situación, tenemos un contenido, que es lo único que les falta a ellos. Tenemos la experiencia. Eso es lo que yo ofrecería a los jóvenes. Nosotros estamos en edad de ser asesores y coreógrafos, porque hemos manejado gente. Por eso considero muy importante que se forme un grupo grande de coreógrafos, y que se nos dé la ocasión de hacer cosas.

El mensaje importante que se puede dar a los jóvenes es hacerles ver México y sus riquezas, su contenido, su problemática, su gran sensibilidad. Y la necesidad que tiene de que su arte le produzca, porque las palabras actuales son nacionalismo y productividad. Necesitamos producir para subsistir, si no, seremos borrados del mapa.

Yo respeto y amo profundamente al ballet clásico y sus figuras maravillosas, que son los que hicieron la danza en el mundo, porque ellos no se quedaron en su país, lo llevaron por todo el mundo, llevando su mensaje prodigioso que todavía está vivo. Lo malo es que lo copien, que lo repitan y se les tenga como un recuerdo permanente. Los blancos, los cuatro ballets blancos, creo que deben existir, pero debe existir la creación del mexicano sobre el tema de los blancos, con el material del Romanticismo, aunque los vistan de colores. Pero creatividad, porque el arte sin creatividad ¿a dónde va a llegar? Por eso es mi raíz el ballet clásico, conocí a Oukrainsky, conocí grandes espectáculos de ballet, los amé, porque comprendí que a través del refinamiento y la sutileza con que ellos se movían podía una llegar a superar el espíritu.

Me alejé de la danza cuando terminó el periodo en el INBA de Miguel Álvarez Acosta. Me retiré también de la Danza Foránea. Y fui a dar a Acción Deportiva.

A Sergio Franco le sucede claramente el doloroso proceso de la danza en México, lo mata el ambiente, ese ambiente reducido que vivió en

Chihuahua, donde daba clases en una escuela con su nombre. Cuando me llamaron para trabajar en la academia que dejó Sergio acudí, porque era de Sergio Franco y porque yo estaba hasta el copete de la Olimpiada Mexicana.

Con el problema económico de localizar la manera de ganar dinero en algo que una pudiera hacer, había yo ido a dar a Acción Deportiva, enseñando la gimnasia que ayudaba al cuerpo para llegar a hacer la viga, la gimnasia a manos libres, y demás. Yo tuve clases con Vera Caslavka, tuve que treparme a la viga y sentir que me moría. Yo fui siempre maravillosa para el equilibrio. Nosotras bailábamos una cosa que se llamaba *Variaciones sinfónicas* de César Franck, y de ahí salieron mis várices porque yo hacía un solo sembrada en un solo pie cuando empezaba la danza. Durante cuatro minutos y medio sobre un solo pie. Subía al *passé*, hacía el *croisé* adelante, hacía la segunda posición, al *arabesque*, el *attitude*, hacía todas las posiciones, todos los giros imaginables, cuatro minutos y medio, eso es ignorancia. A los muchachos que bailaban conmigo, mañosamente yo les iba dando descansos, que bajaran y se cambiaran de lugar, pero yo me quedaba en la mitad del escenario con gran orgullo a hacerme unas várices pavorosas, que me llevaron a que me operaran la pierna. Pero en fin, con ese equilibrio yo dije: "A ver si no me doy un golpazo" en la viga de equilibrio de la gimnasia, afectada mi columna vertebral, imagínate. Columna vertebral afectada, la pierna con várices y la señora aquella que pedía que me parara en dos centímetros, y como le había dicho que yo era gran bailarina, entonces me pedía a mí y yo no podía. Y era muy duro decirlo. Era peligrosísimo, porque allí un craneazo era seguro.

Entonces cuando vinieron las señoras, muy adineradas gentes de Chihuahua, a proponerme que yo continuara la labor de Sergio, yo les dije: "Claro que la continúo, pero ahorita", y me fui. Me fui a dar clases a aristócratas en el estudio; me dieron una casa magnífica, con piscina, gran estudio. Las clases empezaban el 2 de septiembre y a mí me habían operado el 17 de agosto, o sea tenía pocos días de mi operación en la pierna. Fue terrible.

Mientras formaba a mis alumnas y las integraba a los grupos, yo hacía cosas administrativas y eché a andar la academia. Estaban enloquecidas por bailar un pedacito de *El lago de los cisnes*, otro pedacito de *Las Sílides*, *Pas de quatre* y *El pájaro azul* y solamente eso. Les hice un ballet, *Fuensanta*, que se hacía en el atrio de una iglesia, con palomas. Pero las alumnas lo que querían eran las puntas y el tutú; y me ofrecían más dinero las madres para que sus niñas sacaran los tutús, y me proponían ir a Ciudad Juárez a traer tul más fino, más rico. Entonces era un problema muy grave.

Ingresé a la Universidad de Chihuahua y allí sí era el pueblo y sí hubiera podido hacer muchísimo. Con ellas hice el examen profesional y lo hice procurando que fuera algo didáctico y estaba integrado de esta manera: hablaba yo y decía: "La danza no es una diversión ni es un adorno. Es una manera de ser interior, una comunicación. Los bailarines se forman muy lentamente". Hacían una clase en el escenario, todo lo que podían hacer alumnas que tenían diez meses en la danza. No se podía hacer mucho, pero se podía demostrar que los cuerpos se veían bellos, armónicos. Después bailaban un pedazo de un concierto y demostraban que podían bailar. El público quedó maravillado porque yo en cada momento hablaba y explicaba cosas técnicas. Nunca habían escuchado lo que es una clase de danza así, menos una función de danza. Ellos creían que iban a hacer bailes y bailes, porque hacen unos programas con veinticinco números. El gusto está completamente distorsionado. Entonces yo hice que vieran lo que es un pedazo de un concierto, cómo se usan los temas musicales, cómo se combinan y cómo el bailarín se va formando poco a poco. Los músculos no se forman en diez meses.

Fue así como se dio mi trabajo en Chihuahua, pero francamente, cuando las mamás querían a fuerza que yo hiciera un festival aristocrático de mi propia escuela, en la que gastaban miles de pesos en trajes, renuncié.

Y al pobre de Sergio Franco lo que le pasó es que las presiones lo mataron. Sergio era de un carácter muy especial, era verdaderamente una gente elitista, era muy callado, muy reservado, muy delicado para sus sentimientos. Mucha gente pensó que entre Sergio y yo había amores. Había una inmensa devoción, un inmenso cariño, un gran respeto. Porque yo veía cómo hacía sus danzas, era como si sacara su yo interior para hacerlas. Cómo planeaba cada cosa, cada movimiento, cómo lo trabajaba, y me los enseñó a mí. Era un artista profundo, sincero, mucho muy delicado. A un artista así, por necesidad económica, lo ponen a hacer pedazos de *Las Sílides*, y lo vas matando poco a poco.

Sergio era un ser desconcertante, porque al mismo tiempo que era tan delicado, sutil y débil, era inflexible para trabajar. Empezábamos a trabajar a las 9 de la mañana, él vivía muy lejos, en la Viga. Nunca, en los mil años que lo traté lo vi llegar un minuto tarde. Primero trabajó conmigo en casa, después conseguimos un local. Jamás llegaba tarde y salía cuando ya era de noche. El hambre, el frío, la necesidad de comunicación con mi familia, eso nos hacía salir. Se entregaba total y absolutamente.

Su familia no comprendía. No entendían por qué a Juan —porque su nombre era Juan— le gustaba eso que nada más le costaba sufrimientos, enfermedades, cansancio gigantesco. Fuera de su madre ninguno de los

demás entendía. Ellos querían que trabajara y ganara dinero, que sostuviera una casa y se casara. Y Sergio era otra cosa, era un artista que necesitaba urgentemente que le dieran todo para él poder crear, nada más.

Después estuve viajando, con señoras ricas fui a Europa varias veces, enseñándoles catedrales, mostrándoles cosas, haciéndolas que vieran realmente lo que van a conocer a Europa. Yo abrí un curso de introducción a la cultura y me sorprendió encontrar tanta ignorancia, tal separación de la cultura y la mujer de Chihuahua, la mujer adinerada, llena de posesiones, con mucho tiempo libre. En esos viajes me di cuenta de que el bailarín necesita cultura, puntos de vista amplios, romper esa cerrazón tremenda de la provincia y abrirse al mundo del arte. Ver que en otros países se hacen grandes esfuerzos y que caen generalmente en lo mismo y tratar de no hacer lo que hacen ellos, sino hacer lo nuestro. No lo prehispánico, porque nunca volveremos a ser aztecas. Aztecas nunca, mayas y toltecas, jamás, somos mexicanos. Y mexicanos ya bien macizos, maduros y sufrientes, y el sufrimiento es lo que más despierta el espíritu. Tenemos obligación ya de empezar a producir algo de nuestro terreno.

En un momento hice un proyecto en el Toreo, pero nunca se realizó. Fue uno de los momentos más terribles de mi vida cuando me di cuenta de que no estaba en mis manos, que yo no podía hacerlo, que no podía influir en una mente cerrada. El Toreo, cuyo propietario era Ricardo Bernal, fue hecho por escultores, pintores, escenógrafos, ingenieros. El ingeniero Tavera precisamente, me fue a ver para decirme que había la posibilidad de hacer un espectáculo. Yo había estado en Verona, Italia, y conocía la gran Plaza de Verona, y aunque es de la tercera parte que el Toreo, ahí escenifican sus óperas. Cuando supe que el Toreo tiene cinco plataformas móviles y que se puede inundar la plaza, nos pusimos a trabajar en un estudio, con los hermanos Carrión y Juan Tavera. Planeamos un ballet sobre los presagios indígenas, utilizando cada plataforma para los distintos presagios. Se escenificarían batallas, se formaría el Calendario Azteca, habría un incendio, una inundación. Era una cosa monumental. Invité a Rosa Reyna como coreógrafa y a Julio Prieto como escenógrafo, pero nunca se logró.

He estado dedicada a investigar el arte plumario. El trabajar tanto con Sergio Franco cosiendo plumas, me ha hecho darme cuenta de la importancia que tiene en la raíz de nuestra cultura el trabajo de las plumas. Estoy tratando de revivir el arte plumario, pero no voy a hacer penachos, ni orejeras, he empezado a hacer objetos de lujo, por ejemplo, hice una pechera de plumas negras que me la valoraron en 60 000 pesos, y está muy barata. Hice otra de pluma de gallo. Tengo un equipo de señoras que conmigo se están metiendo en la aventura de hacer eso. ¿Por qué? Porque uno

también va cambiando, transformándose. En materia de danza, yo creo verdaderamente que hay muchas posibilidades para realizar, para hacer cosas y para actualizar lo que ciertamente está en el pasado. Yo veo el futuro de la danza rico, amplio. Nosotros, los coreógrafos con experiencia, podemos conformar una rama riquísima que sirva de basamento para esta danza actual, y también podemos realizar muchas cosas.*

* FUENTE: Charla de Danza con Magda Montoya, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 3 de septiembre de 1985.

II. Rosa Reyna: danza temperamental y fogosa

ROSA REYNA AVASALLA. SU PASIÓN LO REBASA TODO, SU DANZA LO abarca todo. Bailarina exacta y versátil que "encarna a Antígona —junto a José Limón— o a una serpiente bíblica. Vive aventuras de cuento en *Pastillita*, es una leona herida arrastrando a su hija muerta en *Sueños*, la patética moribunda que ve el amor que nace entre su amigo y su amado camino a Talpa en *La manda*".¹

Rosa María Reyna Salceda nació en México, D.F., el 26 de agosto de 1924. Su formación dancística la inició en la Escuela Nacional de Danza, y ha estudiado danza, música, teatro, pantomima y composición en numerosas escuelas y centros de especialización. Algunos de sus maestros son: Hipólito Zybin, Nelsy Dambre, Michael Lland, Adolph Bolm, Cynthia Richelieu, Anna Sokolow, Xavier Francis, Martha Graham, Mary Anthony, David Wood, Gene McDonald, Susan Maslow, Merce Cunningham, Salvador Novo, Seki Sano, Jesús Durán, Alejandro Jodorowsky, Alwin Nikolais, José Limón, Doris Humphrey, Louis Horst y Alvin Ailey, entre otros. Además estudió la carrera de Arquitectura en la UNAM, la licenciatura y Maestría en Educación Artística del INBA. Se ha interesado en diversas actividades, como el video, la multimedia y la tecnología aplicada a la danza.

Rosa Reyna es una de las sokolovas que desde 1939 participaron en el movimiento de danza moderna en nuestro país. Miembro del grupo que promovía el patronato La Paloma Azul, donde estrenó las primeras obras de Anna Sokolow; en 1948 se incorporó a la Academia de la Danza Mexi-

¹ Elisa Ramírez, "Rosa Reyna", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985, p. 34.

cana y hasta 1962 participó en las temporadas como bailarina y coreógrafa. También integrante de Ballet Contemporáneo y Ballet Quinteto. Dirigió el Ballet México Contemporáneo, último bastión de la danza nacionalista que luchó de manera independiente por cuatro años y acabó desintegrándose en 1966, después de haber producido obras con nuevas propuestas y realizado una gran labor de difusión de la danza.

Desde 1966 y por casi diez años fue coordinadora, asesora, coreógrafa y maestra del Ballet Folklórico de México. Directora y coreógrafa del primer Ballet Folklórico de El Salvador y del Ballet Centroamericano (1975).

También se ha desarrollado como arquitecta, participando en 1955 en la construcción del edificio de la ADM.

Maestra de danza y composición y asesora de numerosas instituciones artísticas y educativas del país. Miembro fundador del Consejo de la Danza (1976-1978). Ha intervenido en la programación de diversos proyectos de educación artística del INBA y la SEP; desde 1983 es investigadora del CENIDI Danza.

Rosa Reyna ha recibido numerosos reconocimientos por su labor dentro de la danza: becas, homenajes, medallas, diplomas, menciones especiales, etcétera. Pero el mayor homenaje se lo han hecho sus propios compañeros que reconocen en ella a una de las grandes artistas representantes de la danza mexicana, y las crónicas y críticas que nos hablan de una bailarina con altísimo nivel técnico e interpretativo y de una coreógrafa con gran sensibilidad.

En el foro era capaz de conmover y llenar de asombro al público y a los propios bailarines. Fue elegida por José Limón como Antígona en la obra del mismo nombre (1951) y superó todas las expectativas. Sus compañeros la incluían en sus obras porque sabían que enriquecería a la propia danza. Por eso, el repertorio que bailó fue muy extenso.

Su obra coreográfica también lo es: *Suite, Pastillita, La hija del Yori, La anunciación, Serenata, Gorgonio Esparza, Visiones fugitivas, Presagios, La pausa de la risa, Cinco de siete, Aquí, Enlaces, Otoño de búsqueda, Homenaje a José Limón* y muchas más. Ha participado en espectáculos de masas, obras de teatro, cine, televisión y ópera.

Rosa Reyna es creadora de una de las obras más importantes del movimiento nacionalista de la danza: *La manda*, con música de Blas Galindo, libreto de José Durand —basado en el cuento "Talpa" de Juan Rulfo—, y escenografía y vestuario de José Chávez Morado. Esta obra no sólo fue ampliamente halagada por la crítica mexicana sino también fue elegida en Moscú, en 1957, para ser filmada por el famoso director ruso Alexan-

drov quien había hecho con Eisenstein la película *Tormenta sobre México*. Miguel Covarrubias y la crítica consideran *La manda* una obra de arte "vigorosa, original y atrevida"² que "por su nacionalismo bien entendido y auténtico" debe permanecer en el repertorio de la danza mexicana.³

Rosa Reyna también incursionó en la experimentación y "merece todos los elogios por haber adoptado una actitud de renovación en su creación artística":⁴ *Movimiento perpetuo* (1958). Esta obra la realizó una vez que hubo asimilado numerosas propuestas artísticas que conoció en la gira de 1957 por Europa y China, y en su estreno causó polémica dentro de la crítica por ser una obra que planteaba nuevas posibilidades para la danza.

Rosa Reyna sigue siendo ella misma: "no roza las cosas, las encarna".⁵ Su pasión contagia y sostiene su vida, la define, le da seguridad, le da poder para decir lo que quiere decir y desafiar.

* * *

Empecé uno de los días más felices de mi vida a tomar clases de danza, en la Escuela Nacional de Danza, cuando yo tenía ocho años. Estudié clásico hasta los quince años. Como querían que tomara clases de danza folclórica, dejé la escuela; la danza folclórica me gusta, pero no va conmigo.

Me fui con Hipólito Zybin, que era muy estricto. Él era un extraordinario maestro y nos preparaba técnicamente en danza clásica. Para mí, es el maestro que me dio el concepto más libre de expresión creativa. Jamás nos puso los pasos de clase, todas las obras que yo bailé con él eran una creación libre totalmente, pero claro, con una base técnica clásica.

Estrella Morales también daba clase de ballet y el aspecto creativo era muy lanzado, se aventaba creando sus movimientos, pero enfocada hacia las culturas orientales.

Después tuve oportunidad de conocer a Anna Sokolow y sentí que esa manera de bailar era la que yo necesitaba conocer, por la espontaneidad, la frescura, la coincidencia de los movimientos con los personajes, cosa que no sentía con la danza clásica. Me encantaba hacer la danza clási-

² Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, México, INBA, 30 de noviembre de 1952.

³ Raúl Flores Guerrero, "Cinco muertos en el foro", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 30 de diciembre de 1956.

⁴ Raúl Flores Guerrero, "John Fealy, negro lunar en esta temporada de danza. Un nuevo triunfo de Guillermina Bravo", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 31 de agosto de 1958.

⁵ Elisa Ramírez, *op. cit.*

ca, pero siento que con el virtuosismo se acaba la danza, su contenido. Primero vi su concierto y con *La matanza de los inocentes* me quedé con la boca abierta y dije: "Eso no se puede hacer jamás en puntas", estaba tan impactada que dije: "Yo quiero esto", me salía de adentro, porque yo he sido mucho más temperamental y fogosa.

Con Anna Sokolow empezamos a trabajar un grupo de bailarinas, todas muy jóvenes, entre quince y diecisiete años. Al año siguiente no me pude presentar porque me casé y tuve a mi hija, pero de allí en fuera trabajé en todo lo que hizo ella.

Anna era muy estricta en sus conceptos, con respeto absoluto a la danza, súper exigente. Exigía concentración mental total para lograr la expresión con el control corporal. No le interesaba enseñar virtuosismo en la danza, sino contenido, y no repetir lo que otras gentes habían hecho, que saliera de ella misma, de sus propias necesidades de expresión. Me dejó una huella riquísima. Hasta la fecha, sus enseñanzas son, digamos, mi Biblia dentro de la danza.

Anna Sokolow y Waldeen pusieron la semilla al mismo tiempo. Anna comienza con nosotros en 1939, Waldeen se presenta en 1940. Pienso que eso abrió el campo de la danza moderna y que Waldeen, al haberse quedado aquí, da un fuerte apoyo. No es lo mismo una maestra que viene y que se vuelve a ir; nos dejaba en un mundo incierto.

Al entrar a la danza moderna nosotras rompimos con la danza clásica, a pesar de que en mi caso, el maestro que he tenido con más grande valor fue Hipólito Zybin. La fuerza tan tremenda que fue Anna Sokolow para nosotras como formación, como concepto, como momento de la vida, cual debe ser la expresión, realmente nosotras muy jóvenes, la aceptábamos plenamente a ella.

Ambas, Waldeen y Anna Sokolow, contribuyeron de una manera fuerte para que nos fijáramos en la música de los compositores mexicanos, a rascar, como nos decía Anna Sokolow, en las raíces más profundas de la tierra. Cuando Waldeen compone *La Coronela*, abre una serie de campos creativos, mostrando una manera para aprovechar los valores nuestros, el uso del rebozo, la explotación, en el aspecto dancístico, del concepto del juego con la muerte.

Con Anna empezamos a ensayar en el ex Teatro Hidalgo, después tuvimos que buscar salones privados, casas, uno en la calle de Dinamarca, pagándolo nosotras muchas veces.

Cuando Anna vino la primera vez, Rodolfo Halffter y José Bergamín formaron un patronato con la señora Santacilia, pero La Paloma Azul duró pocos años. Nunca cobramos ni quinto, porque el patrocinio era para pagar

el costo del teatro, el vestuario, el pago de Anna Sokolow y de las gentes que colaboraban con nosotros. Sí recibimos algo, fue un vestido para presentarnos a la prensa. Adela Formoso de Obregón Santacilia nos uniformó a todas con un traje largo y nos presentó a la prensa. Fue todo lo que recibimos. Ella era esposa del arquitecto Obregón Santacilia, dos gentes de mucho dinero. Luego ella creó la Universidad Femenina. Su marido incluso diseñó la escenografía del ballet *Antígona* que bailaba Anna.

En unas cuantas funciones, organizadas por La Paloma Azul, tuvimos los teatros llenos y la gente aplaudía mucho, pero lógicamente, cuando nosotras empezamos las funciones pensaban en danza, ballet, concierto, y querían ver puntitas y como que se decepcionaban mucho. Este tipo de danza para ellos realmente era muy nuevo, todas teníamos muy buenas puntas pero la preparación era una y la expresión era otra. La colaboración con otros, el contacto con Carlos Chávez, Rodríguez Lozano, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Antonio Ruiz, José Bergamín, Obregón Santacilia, pura gente de gran nombre, reconocidos, trabajando con unas mocosas, porque estábamos muy jóvenes. Sin embargo, ese estrecho trato propiciado por Rodolfo Halffter y José Bergamín, nos ayudó a enriquecernos, fue muy bueno. Nos dio otros puntos de vista que nosotros desconocíamos, nosotros que estábamos en formación. Nos ayudó muchísimo a redondear todo un punto de vista sobre lo que era la danza. Aparte de la colaboración, hubo una relación estrecha. Faltaba quizá que Anna fuera más profunda en todos sus conocimientos en cuanto a México, pero si ella en aquella época conocía poco de México, nosotras lo conocíamos todavía menos. Nos decía que no buscáramos en las cosas pintorescas, superficiales, exteriores, que fuéramos a las raíces de las cosas. Ella tenía contacto con gentes como Nacho Aguirre, pintor con una formación y una identidad nacional muy acendrada. Esto ayudó a que lo que ella hacía, si no era profundamente mexicano, por lo menos recuperaba leyendas, cuentos y el colorido nuestro; el colorido del vestuario y el musical eran fuertemente mexicanos. En sí, Anna desconocía nuestra danza tradicional, pero sus obras reflejaban algunas cosas nuestras, como *El renacuajo paseador*, donde los movimientos respondían al tipo de personajes, era muy gracioso, muy infantil, con máscaras divinas, música tan rica. Para mí era una novedad sentir que podíamos hacer algo mexicano en danza. Todos los cuentos que yo había visto en danza eran europeos y hechos sobre las puntas. También nos puso obras de danza pura, de tipo preclásico y dos obras españolas. Desde luego que yo estaba muy interesada en este tipo de danza que respondía a las mismas preocupaciones dentro de la arquitectura, las artes plásticas, la música y que no se había dado en la danza; que era tardía en relación con las otras artes.



Rosa Reyna y José Limón en *Antígona*, 1951. Fotografía de Walter Reuter. Retrografía de Crista Cowrie.

Cuando se deshizo el patronato, Anna venía pagando su propio pasaje, su hospedaje y alimentación, nosotras pagábamos el salón y el vestuario. Así trabajamos durante años. Nosotras nos entrenábamos como podíamos, nuestro maestro Zybin se había enojado con nosotras, y tomábamos clase con madame Nelsy Dambre.

También dábamos funciones cuando podíamos. A veces cada seis meses, unas cinco o siete funciones, no más. Todas vivíamos de ser hijas de familia y yo que era casada. Teníamos casa, comida, vestido y hasta para pagar nuestro vestuario y a veces hasta el alquiler de salones para ensayar. Estábamos muy jóvenes y no éramos independientes.

Yo sentía una diferencia total entre la enseñanza de Waldeen y la de Anna. Me gustaba la de Anna porque la sentía espontánea y fresca. De Waldeen había cosas que me gustaban mucho, pero sentía que se repetía. La aprecio y la estimo, pero sentíamos en aquel entonces que eran pocos los movimientos que ella utilizaba para sus obras. Su sistema de enseñanza no me convencía.

Con Anna Sokolow aprendí toda la técnica Graham. Nos enseñaba otros movimientos de todo el cuerpo, otros conceptos del movimiento y de expresión dancística, porque nosotras sólo conocíamos la técnica clásica. Después no volvió a dar Graham y se fue concentrando solamente en preparar los movimientos que íbamos a usar en su trabajo creativo, como calentamiento solamente. Prácticamente la técnica no la hacíamos.

Con Waldeen no encontraba un punto de apoyo que me convenciera para entregarme con ella. Mi hermana sí fue, fueron otras gentes, como Ana Mérida. Luego trabajé con ella en películas y tomé sus clases de coreografía, cuando trabajaba con Amalia Hernández.

Antes de trabajar con Anna yo nada más había participado en festivales de la escuela, así que no conocía al público realmente. A la gente sí le interesaba esta manifestación pero no acudía en gran número porque desconocía la danza moderna. Mucha gente pensaba que iba a ver un tipo de show. El público que tuvimos fue realmente de intelectuales, porque el patronato que tuvimos fue formado por puros intelectuales.

Con Waldeen y Anna Sokolow trabajé en películas, como *La corte del faraón*, que dirigió Julio Bracho. Tuvo críticas muy malas pero la coreografía y las bailarinas, muy buenas. Las películas que hizo Waldeen fueron varias más tradicionales. Después hice una película que me da vergüenza porque era una degeneración de los bailes, los trajes, las regiones.

El grupo de Anna Sokolow estábamos prácticamente trabajando solas y teníamos diferentes tipos de presentaciones, en Bellas Artes o presentaciones muy privadas. El otro grupo, de las alumnas de Waldeen, se habían

dividido y formado dos, uno de Guillermina Bravo y otro de Ana Mérida. Cuando alguien se sale de un grupo, porque no está satisfecho con determinados principios o porque no tiene el lugar que quisiera, situaciones muy personales, a veces narcisistas, a veces de ideología en cuanto a la danza, en cuanto a los conceptos políticos, hacen crear otros grupos.

Los dos grupos que se quedaron, en primer lugar, eran muy pequeños; en segundo, técnicamente estaban pobremente preparados en el aspecto dancístico. Tenían bailarines que comenzaban mayores de veinte o veinticinco años, y sabemos que nunca se llega a ser un gran ejecutante cuando comienzas tan tarde.

En 1949 Gorostiza trajo a Anna Sokolow para que montara las danzas de la Temporada Internacional de Ópera y ella pide que se incluyan algunas de las bailarinas que ella había conocido siendo jovencitas. Invitan a Martha Bracho, a Raquel Gutiérrez, a mí. Se empieza a enriquecer ese grupo que posteriormente va a formar la compañía de Ballet Mexicano. Ensayábamos en el Convento de San Diego, la Academia de la Danza Mexicana, y tuvimos oportunidad de hacer un trabajo mucho más serio y formal.

Había un grupo de varones con una sólida formación técnica, que recientemente habían llegado de Nueva York: Felipe Segura, Salvador Juárez y Guillermo Keys. También estaban José Silva, Ricardo Silva, Ricardo Luna, Gabriel Houbard, muchachos altotes con muy buena figura. Yo pienso que eso es importante porque en escena el bailarín varón debe verse cien veces como bailarín varón; quien tiene contacto con el público debe presentar muy bien el papel que le toca. A mí me apantallaban los que venían de Nueva York, yo decía: "Estos muchachos sí bailan, de veras". Ahí empezó a tener fuerza el grupo, porque no era de estudiantes. Pueden haber sido magníficos los estudiantes que tenían en la Escuela Nacional de Danza u otros, pero este grupo se veía un poco más maduro.

José Silva tenía una proyección enorme y un cuerpo fabuloso. Me acuerdo que cuando, años después, salía en *Psique* conmigo, su vestuario era una faldita, y es difícil para un varón ponerse una faldita, y el pelo chino con una coronita de laurel en la cabeza. Aullaba la gente, porque tenía un figurón de atleta preciosísimo. Ricardo Silva también tenía una proyección enorme, no tenía el cuerpo de José, pero era más artista. Todo eso sirvió mucho para haber tenido el impacto que tuvo la danza de esa época.

Empezamos en la ópera, en donde los clásicos lucían espléndidamente; yo ya me sentía moderna, aunque había tenido mucha más preparación clásica que moderna en ese momento. Anna Sokolow nos unificó a todos.

Pienso que ésa es una gracia de los coreógrafos, y Anna la tiene, le sabe sacar partido a la gente.

En ese entonces Anna todavía se preocupaba mucho por la técnica. La técnica es para mejorar, para desarrollar todas las posibilidades de movimiento de cada ser humano y no para aprenderte secuencias, eso es otra cosa, no es técnica, porque les pones otro tipo de movimientos y no los sacan, están atrofiados.

Con las óperas fue un momento muy importante en el desarrollo de la danza en México, más que nada porque hubo la oportunidad de tener contacto con el público, con una frecuencia enorme, porque las óperas se daban tres o cuatro veces a la semana durante varios meses. Además nos pagaban extraordinariamente bien. Yo en aquel entonces creo que ganaba 80 pesos al mes en la ADM, por bailar y dar clases. En la ópera ganaba 250 o 275 pesos por función, lo cual significaba tres meses de pago por una función. Me sentía millonaria.

En esa temporada todo se juntó: una buena coreógrafa, además todos éramos dóciles por ser un poquito malinchistas, como era extranjera todos acatábamos sus órdenes, aunque en el fondo no todos estuviéramos de acuerdo totalmente.

A mí *Mefistófeles* es la ópera que más me gustó, y *Orfeo*. Además estaban majestuosamente realizadas en el aspecto escénico. Una producción fabulosa, escenarios giratorios, con cantantes buenísimos, como Oralía Domínguez, Irma González, Roberto Silva. Además trayendo a la Callas y a la Victoria de Los Ángeles. Trajeron a Janopolis, el director de escena griego. Estuvo muy bien técnicamente esa temporada de ópera.

Eso sirvió para estimular a los directivos de Bellas Artes y pensar en mantener el grupo. Tan es así, que el Departamento de Danza que había sido un satélite del Departamento de Teatro, empezó a tener un poco más de peso y autonomía al interior del INBA. Fernando Wagner era el director de Teatro, y se empezó a dar cuenta de que en un momento dado tuvo mayor nombre y prestigio por la actividad de la compañía de danza. Sacaron un presupuesto mayor para pagarle a los bailarines, para abrir la escuela, para cambiar el lugar. Se alquiló en la Alameda, en Hidalgo 61, y ya para ese momento pienso que las autoridades de Bellas Artes decidieron nombrar a alguien que dirigiera el área de danza, y de ahí viene Miguel Covarrubias.

Con Covarrubias fue una revolución total dentro de todos nosotros. En primer lugar, quiso organizar un poquito mejor la Academia, aunque no se acabó de organizar porque cada uno daba la clase que podía. Yo traté de dar ballet y Covarrubias me dijo que no, que ahí sólo era para

danza moderna. De todas maneras yo les daba a mis niñas técnica de ballet, luego preguntaban que por qué estas niñas bailaban mejor que otras grandes, pues porque empezaron con las bases para poder desarrollarse, y lo otro era nada más moverse sin ton ni son, sin tener unos objetivos para el futuro.

Covarrubias empezó a traer gentes de todas las áreas del arte, muchos músicos, escenógrafos, escritores. Todo eso enriqueció el movimiento, nos enriqueció a nosotros. Él procuró que tomáramos clase de historia, de historia del arte de México, de danza folclórica para conocer nuestras raíces culturales y tener un punto de apoyo para crear una danza mexicana. Nada más que los enfoques eran tan equivocados, no era de esa manera.

Covarrubias nos llamó a Martha Bracho, a Raquel Gutiérrez y a mí porque sentía que teníamos una mayor preparación técnica, quería que diéramos clases a la compañía, pero nosotros no nos respetábamos como maestros, nos sentíamos todos a un mismo nivel. Entonces Covarrubias incorporó a Xavier Francis como maestro, que era muy creativo en sus clases, tenía una fuerte disciplina y convicción en valores humanos. Tuvo muy buen resultado.

También trajo a José Limón, que nos dio clases de coreografía y nos hacían una falta enorme. Pero en cuanto a su técnica, pienso que era tan libre que le faltaba sistematización. Yo conocía la técnica Graham y la técnica clásica y sentía que se alejaba totalmente de las dos formas. Le faltaba un objetivo más estricto, más específico para cada uno de los ejercicios, que fueran formativos. Yo siento que más bien José Limón era un creador.

Fue muy importante para nosotros ver, con la compañía de José Limón, esa maravilla que debe quedar para siempre, *La pavana del moro*. La he vuelto a ver, porque yo pensé que me había entusiasmado antes, porque no había visto otro grupo con esa fuerza, con esos personajes que hacían Lucas Hoving, José Limón, Pauline Khoner y Betty Jones. Eran maestros de la proyección en el escenario. Con José Limón tuve la oportunidad de hablar y puedo decir que fue su tipo, su proyección, su entrega, su vivencia total para bailar, su profesionalismo para los ensayos, para la creación, para todo el trabajo en la danza, lo que lo hizo ser tan grande. Esto era lo maravilloso, además de que estaba genialmente estructurado, con ese cuerpo maravilloso desde la cabeza hasta los pies.

Lógicamente que eso nos atrajo a todos y teníamos el deseo y ánimo de tomar las clases y hacer nuestros ejercicios: nuestros pininos en la coreografía. De ahí salieron *La manda*, *Tierra*, *Los pájaros*.

Las clases que teníamos, el hecho de contar con bailarines para las obras, con músicos para que te hagan música, escenógrafos para que reali-

cen todo aquello que tú te has imaginado, con gente que te puede apoyar en el aspecto literario, con dinero y con tiempo de ensayos en un foro, con una orquesta sinfónica para apoyar nuestras funciones, hicieron esa época gloriosa, maravillosa, que en mi vida había yo soñado.

Covarrubias invitó a participar a todos los bailarines que existían en México, el Ballet de la Universidad de Magda Montoya, el Ballet Nacional de Guillermina Bravo y el Grupo Experimental de Ana Mérida, hizo una compañía muy grande. Eran unas peloterías porque Limón necesitaba a muchos bailarines para su ballet.

Yo creo que fue una etapa muy rica en el aspecto técnico de la danza, por eso se podían tapar las deficiencias, cositas que uno conoce a fondo, en la intimidad, pero que al salir iluminadas, con una buena producción; con una orquesta sinfónica; con un trabajo profesional en el sentido de ensayos y puestas, el trabajo que hacía José Limón y que nos dio la pauta para llevarlo también nosotros y tener respeto por el coreógrafo, aunque fuéramos compañeros. Todo eso hizo que las cosas marcharan y que surgiera la compañía de Ballet Mexicano, avanzando de un jalón.

Covarrubias siempre estaba tratando de apoyarnos en el aspecto intelectual y, además, consiguió el dinero para realizar todo. Yo no sé qué hacían Miguel Covarrubias y el maestro Chávez, que se iban a pedir a la Secretaría de Hacienda porque no alcanzaba el dinero que daban, y lo conseguían, para poder llevar a cabo dos temporadas al año, que era muchísimo. Siete semanas, con funciones desde el miércoles, con dos los sábados; teníamos como seis o siete funciones a la semana. En siete semanas tuvimos una práctica escénica enorme.

Gracias a la entrada de Miguel Covarrubias continuábamos con la idea original de la Academia, de aportar una identidad a la creación dancística que tuviera en su gran mayoría aspectos que nos identificaran como mexicanos, en lo cual yo estoy totalmente de acuerdo. Siento que es difícil decir que hay una identidad nacional cuando en nuestras clases sociales hay una serie de diferencias de un nivel al otro, sin embargo, hay comunes denominadores que puedes rescatar y proyectar como esencia del mexicano.

Covarrubias nos guió, nos aportó una serie de principios rectores para el movimiento dancístico mexicano. Colaboraron nuevamente con nosotros escritores, músicos, pintores. En cualquier movimiento de danza o movimiento artístico, si no están involucradas todas las expresiones artísticas, no trasciende. Covarrubias apreciaba la expresión del pueblo y trataba de respetarla. Nos aconsejaba buscar temas en las costumbres o dentro de la vida cotidiana, las leyendas, la artesanía. Eso fue muy bueno.

Para beneplácito nuestro trajo a José Limón, que aunque le faltaba mucho para ser un auténtico mexicano, llevaba suficiente en sus venas para proyectar esa esencia del mexicano en que tanto yo creo. Él nos impactó a todos con su personalidad tan fuerte en escena. Sabíamos que él era un mexicano y nos representaba de alguna manera a nosotros y tenía nombre internacional. Él también insistía en que teníamos mucho dónde buscar temáticas y formas, que podíamos explotar en nuestra expresión. Todas las obras que hizo aquí fueron con música de autores mexicanos y escenografía de pintores mexicanos. Era un apoyo enorme para respetar a los creadores mexicanos. *Los cuatro soles* era ricamente presentada; algunas partes me gustaba hacerlas, pero en otras me parecía que recreaba demasiado las danzas de esa fiesta prehispánica. En *Tonantzintla* sí tomó la raíz, el color, los personajes, la imagen, y los puso a bailar como a él se le dio la gana. Esto es lo que yo considero que es tomar nuestras raíces y no querer reproducir algo que existió y que ni se sabe cómo fue.

Ninguno de los funcionarios posteriores a Covarrubias tuvieron su empuje. Él, además de haber sido pintor, había andado por todo el mundo, estaba casado con una exbailarina que lo había hecho amar la danza, conocerla a fondo, conocer diferentes manifestaciones de la danza de todo el mundo. Eso le daba puntos de vista muy diferentes. Los que vinieron después podían haber tenido un currículum admirable, como el maestro Ángel Salas, pero no reunían todas las cualidades que requiere un promotor de la danza, de esos que pueden quedarse sin comer pero la compañía sale adelante. Pocas personas hacen ese tipo de cosas. Con ese panorama tan amplio que tenía Covarrubias, que conocía gentes de todas partes del mundo, se enriqueció la danza.

Después estuvo Zita Basich, una gente muy preparada pero que también desconocía totalmente la danza. Por eso la puso el licenciado Miguel Álvarez Acosta, porque pensó que una gente alejada totalmente de la danza iba a hacer una labor más imparcial, con mayor empuje, sin tomar partido. Pero a veces resulta y a veces no. Yo pienso que entre mayores conocimientos tengas del oficio, lo puedes desarrollar mejor. No es lo mismo poner a un arquitecto a conducir la Facultad de Medicina, que poner a un médico, un investigador, con determinado nombre y prestigio, con amor a esa carrera, para que conduzca y sepa cuáles son las fallas que tiene la Facultad de Medicina. Yo pienso que eso tuvo mucho que ver con Miguel Covarrubias, aunque fuera pintor, él era un balletómano de hueso colorado.

Cuando alguien ha estado varios años en un grupo y encuentra que no le satisface plenamente, que tiene otras ideas, se separa. Eso pasó con

Bodil Genkel y Xavier Francis, que se fueron con un grupo que los seguía a fe ciega. A veces yo estaba muy en contra de las clases de Xavier Francis, porque empezaba con ejercicios que necesitabas por lo menos una hora de calentamiento: "Yo eso no lo hago, porque estas piernitas, que son mi instrumento, las tengo que cuidar". Teníamos muchos problemas en ese sentido. Con otras gentes no, y se fueron con él, a la aventura, porque nosotros en el INBA teníamos nuestro sueldito.

Formaron el Nuevo Teatro de Danza que tenía un estudio precioso, que ya lo hubiéramos querido en Bellas Artes. Además los dos, Xavier y Bodil, son muy formales para sus clases. Si alguien tiene disciplina es Xavier Francis, una disciplina fabulosa. Yo gozaba horrores en general en sus clases, porque es una persona creativa mil por ciento. En cada clase se le ocurrían tan interesantes movimientos, a mí me encantaba. Cuando gozaba su clase entonces me quería mucho, lógicamente, debo haberle dado todo lo que tenía. Pero cuando estaba en contra por algo que me parecía terrible, teníamos un problema, al grado que yo dejaba la sala porque era una discusión horrible.

En una ocasión nos puso un ejercicio que era precioso, pero casi imposible de hacerse. Entonces si alguien no podía, que eran casi todos, quería que lo repitiera cien veces hasta que le saliera, y cada vez era menos posible. Era tal el sufrimiento de mis compañeros que me dio mucha rabia; mi única reacción fue salirme del salón, dar un portazo y se estrelló el vidrio esmerilado que había, y se hizo un escándalo horrible. Yo lo admiro y lo admiré siempre, porque es una persona muy creativa, muy disciplinada. Tiene una imaginación fabulosa para el movimiento. Además un bailarín magnífico. Tan es así que él me hizo los solos de mis ballets, porque me fascinaba verlo bailar. Y era de una entrega y de una disciplina increíble. Había otros bailarines menos buenos que él, que también venían del extranjero, que me ponían unas caras como diciendo: "¿Y estas porqué voy a hacer yo?", y que distaban mucho de ser buenos bailarines. Y Xavier Francis era un muy buen bailarín que se entregaba totalmente a lo que tú le propusieras. A mí me encantaba trabajar con Xavier.

La primera coreografía que hice fue con música de Scarlatti-Casella y Martha Bracho me dijo que también quería trabajar, entonces empezamos a hacerla las dos. La música te da para bailar, para desarrollarte técnicamente, eso es lo que se siente, pero como era danza moderna de repente le metía yo, rúmbatelas, una caída de Graham. Cuando vio la versión Rodolfo Halffter, con toda razón me dice: "Qué barbaridad, ¿qué no te das cuenta que no va el movimiento que estás poniendo con el carácter de la música?"



Rosa Reyna. Fotografía de Magda Forkas.

Busca una música contemporánea si quieres meter tus caídas, pero no hagas eso por favor". Y dije: "Tiene toda la razón del mundo".

Volví a meter un poco las cuatro en ese sentido, pues había escogido para mis ejercicios coreográficos, que después se convirtieron en *La manda*, una música de Liszt y Chopin. Me dijo José Limón: "Sus ejercicios creativos son buenísimos, pero le voy a decir una cosa, este drama, este arrastrarse en el suelo no van con la música, que es una cosa tan romántica". "Ay, yo la siento muy dramática, maestro." "No. Los ejercicios vamos a dejarlos, pero vamos a hablar con Covarrubias a ver qué músico le podemos traer para hacer la música." Habló con Covarrubias y llegó Blas Galindo, que me hizo la música. Cuando una es joven te falta criterio, madurez, te dejas ir por la pasión, porque a mí me embargaba la música ésa hasta las entrañas y de allí salieron los ejercicios de *La manda*, mi idea estaba apoyada en esa música, yo la sentía muy dramática. Y me dijo Limón: "Olvídese, esto no va", y tenía toda la razón. Con ayuda de Covarrubias y Limón orientamos el ballet a lo que finalmente fue *La manda*, que fue mi primera coreografía hecha en serio.

Lo que siempre nos decía Anna, y luego José Limón, de crear basándonos en nuestras vivencias, me pasó con *La manda*. Yo había pasado una experiencia que le dio mayor verdad a la obra. Un año antes yo había estado peleando entre la vida y la muerte y también viví el trío amoroso, como en *La manda*. Estas dos experiencias que, fundamentalmente son la base del tema, significaban mucho para mí, eran algo muy personal.

Después que salió Covarrubias trabajé en el Ballet Quinteto y en algunas coreografías para ballets de masas en el Estadio. En *El Quinto Sol*, una parte la hice yo, otra parte Valentina Castro y no me acuerdo quiénes más. Trabajé con alumnos de la Normal y algunos bailarines. Era parte de los festivales que organizaban Efrén Orozco y Ángel Salas con una serie de maestros de educación física.

Después formamos el Ballet Contemporáneo, del INBA. Estábamos nosotros en una época con mucha efervescencia creativa porque nos habían dado oportunidad, a la gente joven, de crear y con una base más firme. Pero sentíamos, por las cosas que sucedían en el INBA, que nos estábamos yendo para atrás o estancándonos. Posiblemente era un cambio de los principios artísticos que nos habían convencido.

El Ballet Contemporáneo ya lo habían formado Rocío Sagaón y otras gentes y ella me propuso que nos reuniéramos como un grupo, para expresarnos como nosotros sentíamos. Nos unimos Elena Noriega, Beatriz Flores, Adriana Siqueiros, Rocío Sagaón, Juan Casados, Rosalfo Ortega, Teresita Urgel, Valentina Castro. Empezamos en un plan muy triste y sin recur-

sos. Montamos un programa con vista a darle difusión a las cosas que habían tenido éxito, dentro de las temporadas del tiempo de Covarrubias. Pensábamos mantener esa línea y hacer otras cosas totalmente nuevas, con un reparto pequeño, para dar funciones.

No hubo ningún rompimiento con el INBA. En general nos llevamos bien con los diferentes jefes que siguieron a Covarrubias, lo que pasaba es que nosotros pensábamos que con Ballet Contemporáneo era más viable continuar la línea nacionalista. Estábamos las gentes que habíamos apreciado realmente la labor de Covarrubias dentro de la danza mexicana y lo tomamos como un estímulo para crear un grupo que no fuera a cambiar o a deteriorar ese repertorio que a nosotros nos había convencido.

Ocasionalmente le pedíamos al INBA algo de escenografía, como en el caso de *Tres juguetes mexicanos* de Elena Noriega. Lo menos que nosotros pensábamos era vivir pidiendo prestado a Bellas Artes. También pensábamos en obras muy diferentes. Rocío Sagaón pensó en una serie de papeles diferentes, como de juglares, que aunque no tenían nada que ver con nuestra corriente, tenía reminiscencias de la época de la Colonia y todavía después de la Independencia.

Con Ballet Contemporáneo se vino la posibilidad de ir a uno de los Festivales de la Juventud en Moscú. Para hacer esa gira tuvimos que resolver varios problemas, el económico, el organizativo. Sentíamos que era importante que nuestra danza saliera de México y la corroboráramos ante diferentes públicos. La gente, no nada más la que nos vio en esa gira a Europa, sino gente de Estados Unidos que la vio en otro momento, decían que sentían como una similitud, una hermandad de la corriente de danza contemporánea con el muralismo mexicano. Para nosotros eso era un halago.

Muchos públicos de Europa coincidieron en lo mismo. Dijeron que no se imaginaban que la danza había llegado a un avance tan importante, que tenía una personalidad inconfundible, que reconocían que eso era México.

Yo siento que tanto en China como en la URSS, especialmente en Rumanía y en Italia, es una de las cosas que a ellos les llamó la atención del programa que vieron. En primer lugar consideraron que había un avance técnico, pero lo que era importante, lo que fue tan fuerte en esa gira, fue la impresión que se dejó de una danza totalmente distinta a todo lo que ellos habían visto. Reflejaba al mexicano, sus costumbres, su manera de ser, su pensamiento. Todo esto le daba mucho más coherencia, unidad y fuerza, lo que se logra a veces en una etapa histórica de la danza, cuando varios artistas que intervienen en la obra coreográfica, se

unen para creativamente lograr algo. Le dan un sello muy especial al lugar, a la nación, al coreógrafo.

Realmente ahora valoro más la importancia de ese viaje, ya cuando han pasado muchos años, y me doy cuenta de los problemas que tuvimos que resolver y entregarnos a una lucha feroz para lograrlo. Anteriormente había habido una experiencia similar de Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga, quienes viajaron porque Covarrubias conocía a personas ligadas a este tipo de Festivales de las Juventudes, en donde hay encuentros de intelectuales, de artistas.

En 1957, un día estando en ensayo, llegaron unos amigos que nos hicieron la invitación y nos preguntaron si estábamos dispuestos a asistir al Festival de Moscú. Cuando ellos se fueron yo me reí porque era algo imposible de resolver para nuestros alcances. Bellas Artes cuando mucho nos había pagado un viajecito a Monterrey o a Guadalajara o a Oaxaca, con muchas carencias de todo. Imagínate, pensar que pudiéramos ir a la URSS, se me hacía casi imposible. A mí nunca se me había pasado por la mente la posibilidad de ir a Europa como grupo de danza.

Lo empezamos a comentar y de allí para el real todas las mañanas, todos los ratos de descanso, a la hora del café abajo, en La Palestina, comentábamos: "Y ¿si hiciéramos esto, y si hiciéramos lo otro, y si pudiéramos? Vamos a hablar con Álvarez Acosta. Y si nosotros aportamos algo, que nos paguen ellos algo y nosotros algo". Bueno, así como construyendo la posibilidad y tratando de resolver los problemas que pudiéramos enfrentar, cada día se nos metía más en las venas el deseo de asistir al Festival. Lógicamente empezamos a sopesar los principales problemas que existían, antes de comentarlo oficialmente. Hubo personas como Raquel Gutiérrez, John Sakmari, Martha Bracho, que dijeron: "Yo no voy porque es ir al infierno, ir con los socialistas", y decían que después no podrían entrar a Estados Unidos.

Ya que se decidió quiénes podían ir, empezamos a discutir el posible repertorio, que tenía que ser importante. Empezamos a hablar con otras personas del arte que nos animaron y nos ofrecieron su ayuda. Artistas de la plástica nos donaron obra para hacer subastas. Rocío Sagaón tenía muchos contactos con amigos que habían sido de Miguel Covarrubias, que para ese momento ya había muerto.

Adriana Siqueiros, a través de su papá, dijo: "Yo les consigo una serie de contactos en India, en tal lado, en la misma URSS, y todo para que ustedes puedan prolongar la gira".

Ahora es más fácil pensar en un viaje así, pero hace cuarenta años quién iba a soñar que era factible poder hacerlo. Otro problema era el polí-

tico, porque las relaciones con la URSS eran muy tirantes, por la influencia del país del norte, que nunca le ha convencido que hagamos amistad con países que tengan poder y que estén en contra de su sistema de gobierno.

Empezamos a juntar obras, a planear de qué manera íbamos a resolver nuestra economía de ida y vuelta. Yo me dije que no me iba si no tenía el viaje de ida y vuelta, fui de las pocas que lo logró. Empecé a plantearlo con mi familia y me apoyaron.

Yo había hablado con el licenciado Álvarez Acosta, me dijo: "Mire, Rosita, yo estoy a favor de que ustedes realicen esta gira. Yo creo poderles prestar solamente vestuario y algunos elementos de escenografía, y darles el permiso oficial para que ustedes salgan, pero darles ayuda económica, no lo creo, por la situación política que tenemos, pero con el permiso casi creo que pueden contar".

De algunas funciones que habíamos dado con el INBA, nos quedamos con parte del vestuario como el de *Tres juguetes mexicanos*. Al poco tiempo, cuando ya nos vio tan decididos, el licenciado Álvarez Acosta, me imagino que lo comentó con autoridades superiores, nos dijo: "Prácticamente me han impedido que yo dé el permiso, y es más, si ustedes se van al Festival de la Juventud a un país socialista, yo no les aseguro que tengan su puesto de regreso". "Pero licenciado, si tenemos sueldos federales, que son permanentes, se puede decir." "Pero la noticia que yo tengo es que si ustedes se van se quedan sin sueldo." Ya después que lo comenté con el grupo le dije: "Pues nos quedaremos sin sueldo, pero nosotros vamos al viaje".

Fue una decisión difícil pero muy positiva, de quienes teníamos el deseo de acudir, por convicción de que nuestra danza podía ser importante, de que queríamos conocer Europa, que queríamos dar a conocer la obra que estábamos haciendo. Ya para entonces habíamos tenido algunas críticas muy positivas y con gran alabanza de John Martin, de Clive Barnes, que eran personas con una fuerza enorme en la crítica de la danza contemporánea en Nueva York. Individualmente también habíamos tenido críticas muy favorables en Connecticut College; la compañía de Limón creía que el nivel técnico de muchos de nuestros bailarines era equiparable y a veces mejor que el de los bailarines de Estados Unidos. Cosas de ese tipo nos animaron.

Estuvimos haciendo la selección del repertorio. Pensamos desde luego en *Tonantzintla*, y también pensamos en la importancia de llevar algo que tuviera relación directa con nuestras raíces, con la danza tradicional. Nos lanzamos a tomar clases con Héctor Fink, pues algunos de nosotros en la vida habíamos dado un paso de folclor.

Empezamos a hacer subastas en el local de Reforma, a donde venían gentes como Palem, que es un platero de Taxco, que nos compraban pin-

turas, esculturas, cerámica, platos, muchas cosas. Así fuimos juntando nuestro dinerito. Pedimos a pensiones los diez meses que se daban entonces; las ayudas individuales de la familia de cada uno; las ayudas de los amigos de la plástica; conseguí un descuento en la agencia de viajes. Hicimos algunas funciones con los programas, con un doble objetivo: pulir nuestro programa y juntar dinero.

Nombramos responsables para la gira. Dagoberto Guillaumín, esposo de Beatriz Flores, colaboraba en el aspecto administrativo y en el espectáculo; Pepe Solé, marido de Guillermina Peñalosa, también nos iba a asesorar y a contribuir con sus conocimientos para mejorar nuestro programa; Héctor Fink, que era propiamente bailarín de folclor, se había integrado en una de las obras; Magdalena Vázquez, que era secretaria y nos ayudó en todos los trámites; otras gentes que no eran del grupo pero que nos hacían falta, como Laurita Zapata. Básicamente creo que ésas fueron las personas ajenas al Ballet Contemporáneo que nos acompañaron.

Como los encargados de la parte administrativa eran Pepe Solé y Dagoberto Guillaumín ellos arreglaron las cosas, además de una serie de trámites, tratos y conexiones que Adriana Siqueiros había conseguido a través de su padre. Ya se había contactado una gira a Alemania de diez días, otra en la URSS de casi un mes para llegar de Moscú a Leningrado.

Nos fuimos. Llegamos a París y tuvimos que arreglar los últimos ensayos. Ahí estuvimos en condiciones difíciles, pero por fortuna Nellie Happee nos consiguió alojamiento en la Casa de México, magnífica.

Por su lado Ballet Nacional también fue, pero en peores condiciones que nosotros, y más arriesgados, porque ellos no tenían los sueldos federales que nosotros teníamos como compañía oficial. Con trabajos consiguieron sus viajes de ida a plazos y ninguno traía viaje de regreso.

De París nos fuimos en un tren de tercera, de sexta, a Checoslovaquia. Para mí era peor que alguno de segunda en que yo había andado alguna vez en México en las giras de basquetbol. Lo sentí espantoso. Atravesamos por Alemania y un relajo, porque la gente se nos estaba perdiendo, siempre curiosos de ver todo. En Praga nos recibieron muy bien. Nos quedamos sorprendidos, cuando al bajar a hacer la primera comida había salones con candeleros de cristal cortado, meseros vestidos de etiqueta, con sus servilletas para servir el vino. Luego luego les hablé a mis compañeros: "Por favor no bajen en fachas", yo muy preocupada por la presencia. Es que yo siento que según te ven te tratan; yo no digo que hay que andar elegante, sino pulcro. Comimos regio, nos trataron divino. Allí conocimos a unas intérpretes, una mujer bellísima, inteligente y agradable. Ellos esperaban que regresáramos a Checoslovaquia porque decían que querían conocer el ballet mexicano, que ya

sabían que llevábamos programas muy bellos. Las gentes sabían de México, te hablaban de cosas en detalle, que la escultura o la pintura de Diego Rivera, una serie de cosas que te sorprende, y nosotros que desconocíamos tantas cosas de ellos. Ellos eran gente que está acostumbrada a leer, a ver, a saber, que tiene curiosidad de lo que pasa en otros mundos.

De ahí nos fuimos en el tren ruso. Teníamos una expectación y una curiosidad, un ansia: "Dicen que hay campos de concentración en la mera frontera con la URSS, a ver si los podemos ver desde el tren". Yo entiendo, a veces lo comprendo. No estoy de acuerdo que a alguien se le quite la libertad por un problema de pensamiento, porque para mí la libertad es lo más valioso del ser humano, pero considero que a veces para poder tener tranquilidad en un país necesitas ser un poco más estricto y tomar medidas en beneficio de las grandes mayorías. Siempre y cuando fuera ese punto de vista, de alguna manera, lo comprendería, sin estar de acuerdo nunca.

Ya dentro de la URSS nos daban unos recibimientos divinos. Me acuerdo en Kiev, las gentes vestidas con sus trajes folclóricos. Y flores, flores y más flores. Tarjetas con sus nombres: "Escríbeme". No entendíamos nada, hasta que los *piribodchik*, los intérpretes, nos iban diciendo lo que quería decir.

Por fin llegamos a Moscú con un recibimiento fabuloso. Fuimos de los primeros grupos que llegaron. Todo nos llamaba la atención, como las mujeres manejando unos camionzototes de carga, otra traía por ahí sus pantalones de plomera o de hojalatera. Todo era tan emocionante; sentimos un ambiente de alegría y júbilo desde el primer día hasta el último. Nos sentíamos como los presidentes, las artistas número uno de México, hasta nos dolían las manos de tanto que nos las apretaban, y abrazos y besos y flores y tarjetas. Yo creo que ellos también se emocionaban, porque no era muy común ver a tanto extranjero en su país, entonces se desbordaban por ofrecernos lo que ellos nos podían dar, que era alegría, tarjetas, escudos, risas y flores.

Nos instalamos y empezamos a gozar de todo, desde la comida. Nos veían dizque muy flacas, entonces a nosotras nos querían dar todo, para el desayuno nos querían dar cuatro huevos. De helado yo me comía ocho bolas porque son los más ricos del mundo que he probado en mi vida; son increíbles y regios. Otra cosa que nos enloquecía era el famoso kifi o yogurt, yo me acuerdo que tomaba medio litro en cada comida. También me servía cantidades monstruosas de caviar y a la semana dije: "No vuelvo a comer caviar en los días de mi vida".

Actuamos en el teatro que creo que le llaman de Los Niños, que está atrás del Bolshoi, en el Teatro Malenkii y en la Sala Chaikowsky. Alguna

vez nos invitaron a participar con las danzas que llevábamos de danza tradicional en algún lugar medio abierto. No puedo decir dónde porque aquello era como una fiesta, un intercambio. Ballet Nacional siempre actuó en lugares abiertos, en plazas, porque había tal euforia que donde quiera la gente se soltaba bailando. Andábamos en la calle y hacíamos una ronda a todos y ya estaban bailando los turcos, los griegos, los mexicanos, los cubanos, los africanos, todos. Los gringos también, con su rock and roll. Era una euforia en la calle, en el teatro, en el hotel. Había muchas reuniones, muchas fiestas, muchos encuentros. En nuestras funciones el teatro siempre estuvo lleno y la gente nos recibió muy bien. A nosotros nos llamaba la atención que ellos sólo tuvieran el folclórico y el ballet clásico.

Pude ir a una función a ver a Galina Ulanova, que en aquel entonces estaba en su momento más importante. Hicimos un escándalo en la entrada del teatro porque queríamos entrar y no podíamos. Era tal el escándalo que habían cerrado todas las puertas del Teatro Bolshoi, pero nos pasamos. Se llenó de gente el lobby, empezaba la función casi y nosotros allí dando la lata. "De esto se va a enterar todo el mundo. Yo vine a Rusia, a la URSS, porque mi ilusión era ver bailar a Galina Ulanova en persona." Por el escándalo que hicimos, al rato entraron un montón de soldados y se cogieron de las manos. Uno me empezó a empujar y que golpeo al soldado. Les dije que fueran por el gerente, que fueran por todos, porque yo tenía mi boleto y que tenía que estar allí y que yo por equis razones me había quedado sin él. Por fin dijeron: "Bueno, los mexicanos que hagan una fila aquí". Nos formaron en una fila especial donde aparentemente éramos mexicanos, que éramos ocho nada más, pero la fila era enorme porque se metieron de todos los países. Nos dejaron entrar. Lo primero que hice fue correr a mi lugar y que me encuentro a la tipa que me había quitado mi boleto sentada en mi lugar. Me senté en mi lugar y a ella hasta la corrieron del palco. Entonces ya me tocó ver *Giselle*, con unos escenarios maravillosos y a Ulanova demostrando su enorme calidad interpretativa. Fue una función magnífica con una gran producción.

En el Teatro Bolshoi tienen una gran calidad, luego me di cuenta, porque nos hicieron la escenografía de *La manda* para filmarla, nos hicieron la ropa de algunas cosas como el Pascola que llevamos, y nos lo hicieron de la noche al día siguiente. Ese día les hice los dibujos y al día siguiente tenía los vestidos, con sedas y unas telas, que me quedé sorprendida.

¿Tú sabes lo que fue cuando me dijeron que Gregorio Vassili o Vassiliev, quería filmar *La manda*? No teníamos escenografía. Se las dibujé y a los dos días la tenían hecha casi en tercera dimensión, pintado con una calidad que la luz le daba una cosa de realidad fabulosa que aquí en México nunca tuvo.

Luego nos tocó ver a Maia Plesetskaya en *Laurencia, La fuente de Bakchisarai*. Qué manera de bailar, qué técnica, qué presencia, qué energía, qué vitalidad. Le tiraban una cantidad de flores, recogió unas, las besó y nos las llevó. Por eso digo que me sentía como si estuviera en un mundo de sueños, de vivir experiencias divinas. Se enteró que nosotros éramos el grupo de bailarines mexicanos que habíamos luchado por ver su espectáculo, y tuvo ese detalle que me pareció increíble. Y a veces a nosotros se nos olvida que una gente de nuestra misma profesión se merece la primer atención, antes que otras gentes, políticos y anexos. A mí eso me quedó grabado como algo muy importante, como un ejemplo a seguir en las oportunidades que tuviera en el futuro.

En los encuentros que se daban continuamente en México, durante los preparativos de la gira, había conexión a través de David Alfaro Siqueiros y de la Casa de Amigos de la China, o del Nikolai. Nos habían hecho proposiciones para ir a China, pero las había visto imposibles de realizar. Estando nosotros en Moscú la posibilidad se hacía una realidad. Estábamos en una junta con los chinos, cuando llegaron Guillermina Bravo y Emilio Carballido y participaron de la junta. Así que a China viajamos juntos, Ballet Contemporáneo y Ballet Nacional. Fue benéfico, pues se dio un panorama mucho más ancho de la danza contemporánea mexicana. La unión de los dos grupos tuvo ventajas enormes y sólo éramos treinta y ocho elementos. Con Ballet Nacional iban Emilio Carballido, Sergio Magaña y Francisco Vizcaíno. Mario Orozco Rivera, que iba como pintor, independiente de todos, y llevaba su guitarra, se integró a nosotros. Fue muy conveniente porque él nos ayudó a resolver en gran parte el aspecto musical en "el numerito de folclor", como lo bautizó Guillermina Bravo.

Guillermina llevaba dos obras magníficas: *El demagogo* y *Braceros*, además de *En la boda*, de Waldeen, y *Juan Calavera*, de Josefina Lavalle. Nosotros llevábamos *Tierra, Tomantzintla, La manda, Tres juguetes mexicanos, Los gallos*, y algunas danzas aisladas de *La hija de Yori*, que eran la Danza del Pascola, con el venado y los dos coyotes. El programa se integró muy bien porque metimos las nueve obras. Hicimos una función muy dinámica, muy viva, con muchos contrastes, y creo yo que era de lo mejor que se había hecho.

Elena Noriega y yo teníamos la dirección general y artística; Pepe Solé y Dagoberto Guillaumin llevaban otras dos direcciones administrativas, y artísticas en parte también. Jorge Delezé se unió a nosotros dentro del grupo, como director de orquesta.

En referencia a la música, es importante hablar de la calidad de los músicos de la URSS. Cuando dimos *La manda*, se presentó en vivo. Aquí



Rosa Reyna. Fotografía de Semo (Colección Rosa Reyna).

con el trabajo que les daba a los músicos mexicanos darle el tiempo, la calidad musical que se requería, y allá al primer ensayo sonó, y eso que es una música que tiene un ritmo difícilísimo, irregular. Es fabuloso llegar a un lugar en donde encuentras que el músico es músico, el bailarín es bailarín de verdad. Tienen un adelanto, técnicamente hablando, enorme en casi todas las áreas. En cuanto a los conceptos no sucede lo mismo; el realismo socialista, por ejemplo, obligaba sobre todo en el campo de la pintura a ir de acuerdo con las ideas sociales del momento.

Pero no quiero decir que no estuvieran capacitados para hacer miles de cosas, y de eso nos dimos cuenta después en Rumanía, que tiene un pueblo tan sensible como nosotros. Esas gentes son tan eufóricas, tan ardientes como nosotros, y muy expresivas y con una sensibilidad exquisita.

Esa gira nos permitió madurar; pudimos evaluar y valorar lo que teníamos y lo que no teníamos, y lo que tenían otras gentes. Yo creo que todo es valioso pero hay que darle su justo equilibrio, lo que se puede lograr al conocer y valorar las diferentes expresiones artísticas del mundo. No pudimos ver el mundo entero, pero una parte importante, donde se da la danza, sí la pudimos ver. Conocimos las compañías de ballet clásico en Rumanía, en Checoslovaquia, en la URSS, incluso en China. Ahí me dio mucha tristeza ver a las chinitas con las zapatillas de punta cuando tienen toda esa riqueza maravillosa de su cultura. Como tristeza me dio ver un espectáculo japonés que había perdido todo lo que tenía de su tradición cultural y estaba convertido en un grupito de rock and roll o de jazz o quién sabe qué cosa. En Francia, otro tipo de espectáculos, la ópera, el teatro. Con Emilio Carballido yo iba y veía cada espectáculo fabuloso en París, además de ir al Casino de París, al Lido y a Madame Arthur. Nos tocó ver ópera china de todas categorías, nos tocaron ballets y compañías rusas de ballet clásico y danza folclórica en todos lados. En Rumanía conciertos de música folclórica, de música clásica, sinfónica y grupos de ballet clásico también. Tuvimos oportunidad de ver mucho y poder valorar.

También tuvimos una experiencia formidable en Italia, donde estuvieron entre el público todos los intelectuales de Italia que nos dieron un aplauso que decían que desde hacía no sé cuántos años no se daba.

Yo pienso que fue valioso también en el sentido de que nosotros dimos a conocer nuestra danza y allí están las crónicas de los diferentes periódicos, diciendo que en México se tiene un avance importante en la danza y una cara propia, como decían los chinos. Las crónicas de los diferentes países, en Rumanía, la URSS, China, Italia, fueron extraordinarias.

Esa gira no pudo continuar porque nosotros no estábamos acostumbrados ni íbamos preparados para hacer una gira que podría haber durado

fácilmente más de dos años, por las proposiciones que tuvimos de Lumbroso, que era un empresario muy importante. Tuvimos ofrecimientos para entrar hasta al *show business* y cosas de ese tipo. Ese señor nos ofrecía viajes por Europa occidental. Vefamos que caían contratos, les gustaba mucho el programa.

Tuvimos mucho éxito, hasta el gobierno mexicano nos mandó dinero para presentarnos en Italia, y al regresar, como resultado de ese éxito, se volvió a invitar a José Limón y a Anna Sokolow, que vinieron en 1960 y 1961. Siento yo que ese momento fue cuando más solidez exhibió la compañía, por la práctica nuestra, por las aportaciones de José Limón y Anna Sokolow con sus maravillosas obras. Habíamos consolidado el trabajo de la compañía, el Ballet de Bellas Artes, pero nos corrieron del INBA y formaron una compañía de danza clásica (1962).

A mí me dio mucho gusto cuando supimos que iba a haber una compañía de ballet clásico, pero jamás pensé que íbamos a estar tan seriamente afectados, que nos íbamos a quedar sin siquiera un salón de ensayos. Yo inclusive había luchado porque se construyeran las instalaciones especiales de la Academia de la Danza Mexicana y la compañía del Ballet de Bellas Artes, así como el Teatro del Bosque.

Nuestra compañía se acabó porque coincidieron varias cosas: la falta de entrega y enfoque total por parte de los diferentes jefes del Departamento de Danza. Los problemas políticos que se crean con nuestro gobierno al irnos al Festival de Moscú. El hecho de que en esa gira, como reacción, el INBA acoge en su seno —por lo menos en esa temporada— a otras compañías, como el Nuevo Teatro de Danza y el Ballet Concierto, lo que ayuda a demostrarnos a nosotros y al gobierno que nuestra compañía de danza no era la única que existía, que había otras. El virtuosismo que se empieza a apoderar de la danza. La influencia de una serie de espectáculos en México, comerciales y de televisión donde el bailarín está mejor pagado. El no creer en nuestro movimiento, impulsado por un enorme grupo social, y pensar que la danza clásica puede ser más importante, basándose en aspectos elitistas y en la concepción de una danza donde “la niña no se arrastraba por el suelo”, sino que bailaba “en las puntitas”.

A mí siempre me parece que las escisiones son buenas porque florece el movimiento artístico de que se trate. Siempre surgen más grupos y eso va enriqueciendo al movimiento o al campo del arte. Hubiera sido muy bueno que existieran las dos compañías, la de clásico y la de moderno, lo que a mí me cayó gordo es que por poner a una, a la otra la echaran a punta de patadas, cuando estaba en su mejor momento. Yo creo que no debió

haberse desaparecido a una para crear otra. Por qué no mejor juntar los principios de una y la técnica de la otra para impulsar un movimiento de danza mexicana con una base técnica muy amplia, muy profunda, muy seria, y continuar con este movimiento que ya se empieza a ver con claridad, tanto en el extranjero como aquí. Pero no se hizo eso.

No sé hasta qué grado se habrá visto comprometida Ana Mérida con las autoridades superiores. Ella era la jefa del Departamento de Danza del INBA y, yo en su caso, no hubiera aceptado ese cambio, mejor me voy del Departamento. Porque bueno, mi nombre se lo debo a eso y por eso he luchado veinte años de mi vida. Yo nunca comprendí.

Un día me dice Ana Mérida: "Oye, mañana hay una junta porque tenemos una serie de cosas importantísimas que comunicar a toda la compañía". Ya habíamos sentido como que no nos hacían caso. Ya nos habíamos enterado de que se iban a hacer audiciones para formar una compañía de ballet clásico, ya nos temíamos algo grave, tan es así que había muchas que estaban tomando clase con madame Dambre, yo también, porque me parece que era con el Hada de azúcar del *Cascanueces* con la que iban a hacer la audición. Yo nomás por ver si podía hacerlo decía de guasa que iba a hacer la audición, pero yo en el fondo sabía que no.

Yo había madurado en cuanto a lo que yo deseaba dentro del movimiento de la danza. Me había convencido totalmente después de haber vivido, posiblemente, ocho años dentro de la danza clásica, que mi camino era otro. Cuando llegó Anna Sokolow aparté el ballet clásico. Para mí fue un descubrimiento de algo muy interior y que me hizo ver que este tipo de manifestación iba más de acuerdo con lo que yo esperaba de mí en la danza. Entonces lógicamente no participé en la audición, por convicción. A mí me pareció que quedaría yo muy mal conmigo misma, que por ganar un sueldo me metiera a un movimiento al que yo no pertenecía.

Nunca me imaginé que nos fuera a hacer eso de darnos una patada que, como nos dijo Ana Mérida: "Se acabó la compañía, y los que no tienen sueldo federal no tienen un quinto para mañana mismo". Entonces yo: "Bueno, yo qué voy a hacer con mis sueldos". "No, cada uno va a tener que venir para ver en qué situación queda." Como para que me aburriera de estar en la chamba, me mandaron a dar clases en las escuelas de iniciación artística, en las escuelas secundarias, en la Normal. Lo tomé, a mí siempre me gustó dar clases, pero me daba una tristeza enorme, que toda mi vida se redujera a ser maestra.

En aquel entonces las escuelas de iniciación artística tenían grupos

muy heterogéneos. Yo tenía un grupo de veintiocho alumnos, había una niña de siete años, había varones de treinta y tantos, había una niña jorobada, había una niña barrigona, había una que ya era una matrona, gentes completamente diferentes y de esas que en su vida debieran haber pisado un salón de danza. Pero esa niña de siete años tenía unas facultades enormes.

Esa decisión de acabar con la compañía no dependió de una sola persona, yo pienso que partió de muchas cabezas. Estuvimos distanciadas mucho tiempo Ana Mérida y yo. Yo no concebía que por lo menos no me hubiera planteado las decisiones que el gobierno había tomado, cuando yo me sentía íntima amiga de ella. Que no me lo hubiera dicho me ofendió muchísimo. Que hubiera aceptado ese cambio, cuando habíamos demostrado en la última temporada nuestro nivel en obras como *Missa Brevis*, *Sueños*, *Opus*, *Orfeo*, una temporada verdaderamente gloriosa. No me cabía en la cabeza cómo de la noche a la mañana, de un plumazo, por órdenes —me decían que de la primera dama de la República— había desaparecido un grupo que empezaba a tener frutos, y que había luchado tantísimos años.

A partir de que se instituye el ballet clásico como oficial, se les quitan muchas oportunidades a las compañías y bailarines de danza contemporánea, fue como un aplastamiento del movimiento. Claro, Guillermina Bravo pudo seguir porque tuvo resuelta su economía, en gran parte patrocinada por el gobierno.

Nosotros nos empeñamos en continuar con nuestro grupo. Es muy difícil mantener un grupo que está acostumbrado a tener éxito y a tener todo: teatro, ensayos, producción de Bellas Artes, maestros.

Cuando nos sentíamos minimizados, desvalidos, porque no teníamos ni siquiera dinero, trabajamos con la OPIC. Yo había logrado una estrecha amistad con el licenciado Miguel Álvarez Acosta y me dijo: "Vamos a hacer un teatro, Rosita, para la danza contemporánea". Él apreciaba, adoraba la danza moderna mexicana, al igual que a todo el arte, y nos abrió un espacio. Empezamos a buscar casas, cuando a mí me enseñaron la Casa de la Paz yo quería llorar, porque era tan angostita. Yo tenía mis dudas pero me sentí la mujer más feliz del mundo al ver que nos estaban creando y ofreciendo un teatro para nosotros.

Pensamos cómo organizar ese teatro; yo la coordinadora de las funciones y eventos de danza y le dimos un día a la danza contemporánea, otro a la danza tradicional mexicana y otro al ballet clásico. Nosotros empezamos a preparar un programa especial para ese foro, con pocos bailarines, con una cosa muy ligera y accesible al público. Formamos el Ballet

México Contemporáneo. Teníamos dos chilenos, Guillermo Acuña y Jorge de Monsalve, también Farnesio de Bernal, John Sakmari. Como Miguel Araiza dijo que no quería bailar, pues fue el director de escena; era muy organizado.

El teatro tenía muchas deficiencias. Empezamos con un reflector. Como era tan pequeño el foro, al saltar en el aire frenábamos pensando en no estrellarnos. Pero conservo recuerdos imborrables por muchas circunstancias. Supimos lo que era mantener una función tras otra. De allí salió una gira por el sur de Estados Unidos.

Como compañía oficial del INBA, ni en las épocas de Covarrubias llegamos a tener cincuenta funciones, y en seis meses en la Casa de la Paz y en esa gira hicimos sesenta y una funciones. Nunca se me olvida, porque eso es la vida del bailarín, la práctica. Y si no tienes recursos con imaginación resuelves los problemas y propones alternativas. Nos fuimos de gira a veces por el interior de la República, donde también dimos funciones en situaciones muy tristes y difíciles, pero yo siento que de todo, si uno sabe, puede sacar provecho. Es muy aleccionador, se aprenden muchísimas cosas.

Teníamos obras como *En el principio*, donde colaboramos todos, pero toda la idea y las propuestas coreográficas eran de Farnesio de Bernal. Todos estábamos contentos porque se podía trabajar fácilmente el aspecto creativo, estábamos dispuestos a trabajar, a aportar lo que fuera para todas las obras.

John Sakmari hizo *Todos somos extraños*. También hicimos otra obra con música de jazz donde participamos todos como coreógrafos. Yo traté de hacer los siete pecados capitales; primero con el nombre de *Cinco más uno*, porque uno no me salía, la pereza, que la hacía Guillermo Acuña. Había cosas de ahí que me gustaban mucho.

Repusimos *La manda*. Hicimos otra obra con música de Mario Kuri, con coreografía de la Güera, Aurora Agüeria. Evelia Beristáin hizo otra, no recuerdo con qué música, pero tenía diseños de Dasha. Tuvimos una eferescencia creativa importante. A la gente le gustaba la función, porque yo creo que quedó ligera, siempre metíamos cosas graciosas, como *El deportista*, que hacía Farnesio y era su coreografía; también llegamos a montar *Los gallos*. Total que hicimos muchas cosas, pudimos recoger algunas de las buenas coreografías de cuando estábamos en Bellas Artes, e hicimos cosas ligeras, suaves, accesibles, divertidas, y la gente se la pasaba encantada, y decían: "Caray, hasta que veo una función de danza contemporánea en que no me aburro, que la gozo de principio a fin". Yo creo que fue un acierto meter siempre algo ligero, grato, cómico, gracioso. *En el principio* era un

ballet que tenía momentos más o menos serios, pero que te atacabas de la risa con los cantantes de ópera.

Una vez fui a ver a Clementina Otero, jefa de Danza del INBA en ese momento, nos contrató para dar una función. Le planteé el programa, donde estaba *Los gallos*. "Ay no Rosa, eso es pornográfico, una obra pornográfica." Le dije: "¿Qué me dijo, Clementina, que es pornográfico? Entonces nuestro programa no puede ir, porque si ése es pornográfico, lo demás no sé cómo lo va a llamar". Entonces se arrepintió, me mandó llamar. "No pues sí. Ésos son *Los gallos*, bueno." ¿Pornográfica *Los gallos?*, pero si al contrario, me parece hasta poética, de un lirismo increíble.

El INBA nos invitó al primer Festival de Danza y nuestro grupo le fascinó a José Luis Martínez, que estaba de director otra vez: "Esto es lo que yo quiero para la danza contemporánea. Ustedes encontraron el atractivo para el público, porque se divierte horrores. Vaya a hablar conmigo". Cuando dimos la función en Bellas Artes bajó tres veces, porque no quería que se nos pasara que al día siguiente íbamos a hacer tratos con él, para regresar nosotros a ser compañía oficial de Bellas Artes. Fui, le planteé las mínimas condiciones, las miserables condiciones de diez personas para continuar con el grupo, ocho bailarines, un director de escena y el iluminador. Como a 1 500 pesos mensuales, era lo menos; ganaban más los otros, pero "Con esto nos comprometemos a trabajar", me dijeron.

"No, qué barbaridad, es mucho dinero. Yo no tengo tanto dinero, se llevaría casi la mitad de lo que le doy a Guillermina Bravo." Le dije: "Menos, imposible. Hemos estado regalando nuestro trabajo, pero allá tenemos una libertad total, somos independientes y continuamos allí". "Pues voy a ver." Y así pasaron ocho días y me dijo: "Pues lo siento en el alma, pero no puedo conseguir más dinero".

En el Teatro de la Paz trabajábamos por el placer de dar funciones, de crear un nuevo repertorio, pero no teníamos dinero. Nos repartíamos la taquilla, que a veces llegaba a 40 pesos repartidos entre Miguel Araiza (director de escena), Roberto Cirou (iluminador), los bailarines, el pago de la pintura y el vestuario.

Fue muy difícil, porque ya habíamos estado en Bellas Artes con un gran público, no digo que siempre estuviera retacado, pero sí teníamos un muy buen público que se había ido acostumbrando a la danza contemporánea y crecía cada vez, y sin embargo yo pienso que nos hizo ser más profesionales, saber que en un momento dado puede haber uno o dos espectadores y que tu actitud no debe cambiar. Eso lo aplicamos una vez que fuimos a dar unas funciones en la Feria del Libro y llovió, fue una tormenta espantosa y

creo que llegó un espectador, estaba todo inundado. "Nada de suspender la función, la vamos a dar con todo el amor del mundo", y fue una de las mejores funciones que dimos. Es horrible bailar para dos gentes, porque no se siente la respuesta como de calor o los comentarios, sólo un hueco vacío, pero necesitábamos nosotros levantarnos a nosotros mismos. Yo siento que fue una función extraordinaria; nos felicitamos unos a otros al terminar. Eso era muy frecuente en el Teatro de la Paz, no dos, pero sí diez o veinte gentes nada más.

A mí me tocó una época muy difícil, la hacía yo de administradora, vendiendo boletos, atendiendo el vestuario, viendo los ensayos y acomodándolos para que todos, que trabajaban en diferentes cosas y en diferentes horarios, pudieran participar. Trabajar así creativamente es difícilísimo. Yo pienso que eso nos hizo querer más la danza.

Lo que nos podía aglutinar a todos eran las clases, fue entonces que yo le pagué a madame Nelsy Dambre un año de clases para el grupo. Para mí era un dineral.

Cada día fue más difícil. Ya no había dinero para entrenamiento, ya era mucho más difícil estar creando obras para un repertorio nuevo, con todo el problema de horarios. Se acabó un día porque yo también dije: "Ya no puedo más". Así que después de cuatro años de lucha espantosa, como por 1966, se acabó el grupo.

En ese año se juntaron muchas cosas. Amalia Hernández ya estaba yendo con frecuencia a nuestros ensayos. Cada vez que iba nos felicitaba y decía que le encantaba lo que estábamos haciendo. Amalia Hernández, con ese imán que tiene, me atrajo hacia ella. Me dijo: "Me fascina lo que estás haciendo, yo quiero patrocinarles y pagarles la manutención para crear un grupo mexicano de danza contemporánea, como lo que están haciendo ustedes. Voy a traer a Paul Taylor. Yo quiero que ustedes trabajen con él". Después de estar padeciendo cuatro años sin tener quinto ni nada, eso era la luz, la esperanza. Nos empezó a invitar, ya tenía el plan del Ballet de los Cinco Continentes. Yo empecé a trabajar también para la Olimpiada, con el arquitecto Ramírez Vázquez, como coordinadora de uno de los eventos. Entonces allí tenía la oportunidad de verla continuamente y empezó con sus reuniones semanales, con embajadores de diferentes países, de los que iban a participar en la Olimpiada. Y sobre todo en la Olimpiada Cultural. Yo no sé si éramos muy divertidos nosotros, pero Amalia siempre nos invitaba, cada ocho días, a un determinado número de personas del ambiente de la danza, porque decía que hasta la gente que iba exigía que nos invitara. Entonces empezamos a tener otro tipo de vida y a esperar a ver cuándo vendría Paul Taylor.

A casi todos los bailarines que estábamos en el grupo que le gustaban se los trajo para acá. No digo que nos embaucó, porque nos ofreció cosas muy positivas; yo aprendí mucho en mi estancia con Amalia en todos sentidos, y la admiro profundamente, con todo lo que le echan todos. Yo pienso que Amalia nunca pretendió hacer una reconstrucción de la danza mexicana y ha sido honesta, pues ella dice: "Yo creo un espectáculo basado en la danza mexicana", y mis respetos por eso.

Amalia nos invitó a todos como coreógrafos, nos entusiasamos tantísimo, y con la esperanza de que nada más acabáramos las coreografías íbamos a formar un grupo de danza contemporánea. Entonces yo siempre estaba esperando.

Cuando me invitó como coreógrafa para el programa de los Cinco Continentes, acepté. Era mi mero mole, me gusta, es una de las cosas que me ha gustado mucho en la vida, aparte de bailar, el hacer coreografía. Y me preguntó qué país escogía y como ya sabía que venían coreógrafos de muchos países y el que me quedaba era Perú, pues lo escogí. Yo sentía cercanía con los peruanos, su cultura, la siento tan fuerte como la mexicana y mi entusiasmo de ir a conocerla.

Mi trabajo con Amalia fue muy amplio, me tocó revisar y estar al frente de siete programas de dos horas cada uno, que no es tan fácil. Todos teníamos trabajo, nos pagaban bien. Estaba yo muy divertida, con mucho quehacer, con tantos coreógrafos. Bueno, yo siento que fue una época en que aprendí al ver el trabajo de tantos coreógrafos diferentes, sus estilos, las danzas de tantos países, tan diversos al nuestro, como India, Rusia, Turquía, el ballet esquimal, toda Latinoamérica. Yo estaba fascinada, feliz de la vida, todo era nuevo para mí.

Yo seguía teniendo la esperanza de que realmente se hiciera efectivo el ofrecimiento de Amalia, de un grupo patrocinado por ella, pero se pasó el tiempo, y el ballet nunca se llegó a hacer.

Con Amalia me enriquecí desde el punto de vista de estar experimentando hasta diez funciones por semana y estar al pendiente de todos los problemas técnicos que se sucedían. Eso te da habilidad visual, te dan oportunidad de mejorar tus sistemas para ensayar, para ver quién va a quedar, quién no.

Además también me metí con una serie de reglamentos. Y claro que se quejaban mucho con Amalia de mí, y luego me lo decía. Yo le contestaba: "Sí, porque yo quiero que tomen clase y calentamiento. ¿Cómo es posible que en una compañía de la importancia de la tuya no vienen todos a calentarse? Onésimo González y Aura de los Cobos son los únicos que nunca faltan, y para de contar", "Ah, pues hazme un reglamento".

Entonces les salió cola a los muchachos, porque les hice un reglamento que estipulaba que tenían que llegar una hora antes mínimo; ya maquillados, el calentamiento, treinta minutos antes para que se fueran a vestir en cinco minutos y estuvieran a tiempo para la función. También me metí con el coro porque necesitaban tomar un tipo de ejercicios para que no se vieran tan torpes. Al final de cuentas me dio mucho gusto, nada más que no siempre respetaban las cosas. O me dan todo el poder o de plano mejor no me tengan a mí porque yo no voy a poder permitir esa serie de indisciplinas que había. Una bailarina que tiene facultades y una buena preparación que esté marcando en escena, se me hace como una persona que tiene que atender al público y que está dormida roncando, mientras tiene una fila de cincuenta gentes esperando. Hasta que un buen día se pusieron las cosas de tal manera que me tenía yo que salir de allí.

Nunca imaginé que se pudiera aprender tanto estando afuera del escenario. Y el tiempo que estuve con Amalia pasó inadvertido para mí porque el trabajo empezaba a primerísima hora y acababa en la noche, y seguíamos al día siguiente igual y no había nada de descanso. Para mí fue un trabajo tan rico, estaba divertida, encantada. Otra época muy feliz de mi vida, muy distinta a lo que yo estaba acostumbrada a hacer. Todos los días yo gozaba porque era algo diferente. Lo que sí sentía es que me estaba anquilosando como bailarina, en primer lugar, y otro tanto como coreógrafa. De allí ya no volví a bailar, a qué hora. Si dejas un año o dos de bailar es difícil.

El Ballet Folklórico fue una etapa más. Las etapas se dan y cuando te dejan de dar algo es bueno buscar otra cosa. Y ya que tuve la fuerza de voluntad para salirme pues busqué cosas que hacer y encontré en la programación educativa una manera de aportar a la danza. Trabajé muchos años en eso, trabajé a gusto, pero siempre en el fondo me hacía falta algo.

Por fin Chepina Lavallo me invitó para el grupo que volvió a formarse de la Academia de la Danza, en donde hice dos coreografías. Trabajé tan a gusto con ese grupo de niños. Estaban con Aurora Agüeria que siempre la he admirado tanto como bailarina. Me sentí muy a gusto, pero de repente otra vez se viene el problema de la división de la Academia y apoyo al grupo que estaba contra Vázquez Araujo.

Sin embargo Vázquez Araujo me invitó muchas veces e hice un trabajo de programación con él. Después me invitó a poner coreografía para la Compañía Nacional de Danza y pensé hacer una obra para usar las puntas de una manera muy diferente. Quería trabajar en la expresión contemporánea y con zapatillas de punta, para que no dijeran que iba a hacer otra

cosa de lo que saben. Después de verlos en ensayo dije: "Bueno, ¿para qué me voy a meter en enredos? Si ellos a lo mejor lo que no quieren es bailar danza contemporánea ¿para qué los fuerza una?"

Yo estaba más o menos dispuesta cuando sucedieron una serie de cosas, entre ellas el pago. ¿Por qué tenía yo que regalar mi trabajo? A Salvador Vázquez Araujo le dije: "Yo estoy de acuerdo, pero a mí me paga igualito que lo que le pagó a Lefevre por hacer la porquería que hizo. A lo mejor hago una cosa que no sea tan mala como ésa, pero lo que sí quiero es que me paguen lo mismo. ¿Porque soy mexicana tengo que ganar menos? No, definitivamente no". Si tuviera quince años hubiera aceptado, pero yo ya había hecho una labor dentro de la danza y aun que no todo hubiera sido un gran éxito pues más o menos mis cosas fueron bien aceptadas.

Yo pensé que cuando Guillermo Arriaga llegó ahí, a la Dirección de Danza del INBA, invitaría a algunos de nosotros a trabajar ahí. Hizo una apertura, pero con un programa que yo creo que desilusionó a los bailarines en lugar de infundirles ánimo. Los bailarines de la Compañía Nacional de Danza necesitaban un cambio, porque llega un momento en que te anquilosas, tú necesitas seguir desarrollándote, necesitas otras cosas, otros estímulos, especialmente para los bailarines. Además cuando dentro del movimiento de danza clásica no se llega a los niveles importantes de otros países, hay que llevarles algo que no tengan aquéllos, que es esta sensibilidad nuestra que tenemos los mexicanos en el aspecto creativo. Somos improvisados, pero por eso tenemos tanta facultad para crear cosas. ¿No podía ser bellissimo tener una compañía de puntas, una señora compañía que domina el academismo clásico con cosas que tienen un carácter muy de México? Sería divino. Yo no quiero decir que voy a hacer folclor de puntas, sino la temática y el carácter, otra cosa que tenga mucho más cercanía con todas nuestras raíces culturales. A mí me parece que eso hubiera sido glorioso.

Yo todavía tengo fe en los grupos jóvenes de danza, pero vete a saber, andan tan equivocados en los valores humanos, ensalzando la droga y la borrachera. Las cosas admirables, no importa lo tremendas y atrevidas que sean, cuando se dan con verdad, sin deformaciones, esas cosas pueden ser bellísimas. Ahora, yo no sé a qué grado la cultura ha cambiado tantísimo, y cuál cultura puedan decir: la del pueblo, la de los artistas, la de las élites, la del gobierno, hay tantas culturas.

En términos globales todo está dominado por los países ricos y nos llevan hacia donde ellos quieren en el aspecto cultural, quieren que nos olvidemos forzosamente de todo lo que nos pertenece a nosotros. Pero yo pienso que quizá todavía es el momento, porque se está tratando de hacer

en muchos campos del arte y en la educación. Este enfoque, de recuperar nuestra propia cara, como dicen los chinos, nuestra propia fachada. Tenerla de manera actual, en la época en que vivimos, pero no debemos olvidarnos que tenemos una cara muy particular los mexicanos. Yo quisiera ver esto en el arte de la danza, a ver si acaso me toca todavía, antes de que me muera.*

* FUENTES: Entrevista a Rosa Reyna, por Anadel Lynton, CENIDI Danza "José Limón", México, diciembre de 1983. Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 10 de febrero de 1986. Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 13 de febrero de 1989. Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 21 de agosto de 1989. Charla de Danza con Rosa Reyna, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 22 de enero de 1990.

III. Josefina Lavalle: danza poética y comprometida

JOSEFINA LAVALLE ES UN PILAR DE LA DANZA MEXICANA. SU QUEHACER ha abarcado múltiples actividades dentro del campo dancístico y ha hecho importantes aportaciones a la danza escénica, a la educación artística, a la investigación danzaria, por lo que es reconocida como una especialista.

Josefina Martínez Lavalle nació en México, D.F., el 29 de enero de 1926. Inició sus estudios en la Escuela Nacional de Danza, con maestros como Linda Costa, Luis Felipe Obregón, Ernesto Agüero y Estrella Morales. Al separarse de la Escuela, continuó su formación dentro de la danza clásica con Estrella Morales y Grisha Navibach, y en 1938, después de aventuras burocráticas, recibió su título de bailarina y maestra de la SEP.

En 1939 es elegida como miembro del grupo de bailarinas que formarían el Ballet de Bellas Artes, dirigido por Waldeen, y que iniciarían el movimiento nacionalista de la danza. El impacto que recibe Josefina Lavalle de su maestra es definitivo, abandona el ballet clásico y se dedica completamente a la danza moderna, dentro de esa línea artística e ideológica nacionalista. Su convicción en esta danza se ha mantenido durante décadas y hace esfuerzos por renovarla, muestra de ello es la reposición que hizo de *La Coronela* en la década pasada, la investigación que realiza actualmente sobre el lenguaje coreográfico de Waldeen, y muchas de sus propias obras dancísticas.

Participa en el Ballet de Bellas Artes en la temporada de 1940 y este grupo se mantiene como Ballet del Teatro de las Artes, apoyado por el Sindicato Mexicano de Electricistas. En 1946 trabaja con el Ballet Waldeen y en 1947 en la fundación de la Academia de la Danza Mexicana. Es en la temporada de 1948 de esta compañía, donde estrena su primera coreografía, *La suite provenzal*.

Sus ideas artísticas y políticas la llevan a separarse de la ADM y formar el Ballet Nacional en 1948, codirigiéndolo con Guillermina Bravo hasta 1956. Ahí se distingue como una gran bailarina y excelente coreógrafa, creando obras como *Concerto*, *Emma Bovary* y *La maestra rural*. Precisamente por esas coreografías, el crítico Raúl Flores Guerrero califica el trabajo de Josefina Lavallo como de "poético dinamismo", pues en esas obras apreció "una estructura coreográfica perfecta" y un total "equilibrio entre la temática y la expresión artística".¹ Antonio Rodríguez habla de sus obras como "bombas de dinamita" que sacuden al público,² y Julio Lazeta dice que para él y para el público el éxito "rotundo, indiscutible" de la temporada de 1953 es precisamente *La maestra rural*.³

Además, creó *Carta a las madres del mundo*, *Rescoldo*, *Un homenaje a Hidalgo*, y una de las obras más representativas del movimiento dancístico nacionalista, *Juan Calavera*, "indudablemente una de las más deliciosas obras de danza mexicana".⁴

Cuando Josefina Lavallo se separa de Ballet Nacional inicia una larga gira por Europa, bailando y estudiando en las grandes capitales de la danza mundial. A su regreso, en 1958, funda con Guillermo Arriaga el Ballet Popular y nuevamente parte para Europa, participando en la Exposición Mundial de Bruselas y después, ella sola a la cabeza de la compañía, realiza una extensa gira por Inglaterra, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia.

Esos viajes le permitieron realizar estudios de especialización en numerosas escuelas de danza, principalmente en Moscú y Leningrado, que aplicaría de inmediato, pues en 1959 es nombrada directora de la Academia de la Danza Mexicana. Inicia una labor fundamental para el desarrollo de la danza profesional del país: modificó los planes y programas de estudio, instauró una sistematización y metodología adecuadas, consiguió el reconocimiento de la escolaridad y títulos oficiales otorgados por la SEP.

Además de su labor docente y directiva, continuó bailando y hacien-

1 Raúl Flores Guerrero, "El mensaje del Ballet Nacional", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 20 de diciembre de 1953, p. 49.

2 Antonio Rodríguez, "*La maestra rural* y *Guernica* en el Ballet", en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1953.

3 Julio Lazeta, "El Ballet Nacional en Bellas Artes", en *El Popular*, México, 9 de diciembre de 1953.

4 Raúl Flores Guerrero, "Danza 1956", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 2 de marzo de 1956.

do coreografía para el Ballet de Bellas Artes y el Ballet México Contemporáneo. Sus obras en ese periodo fueron *Interludio*, *Informe para una academia* y *Danza para cinco palabras*, estrenadas por el BBA, y *Danza para una muchacha muerta*, por la ADM. En cada obra "la inteligente Josefina Lavalle, bailarina, coreógrafa, maestra y directora de la Academia de la Danza, muestra su honradez artística".⁵ En 1987 estrena su obra *Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda*, para la Compañía Nacional de Danza.

Su *Informe para una academia* merece mención especial, porque fue una propuesta coreográfica totalmente innovadora que planteaba nuevas alternativas para la danza, y provocó polémica entre el público y la crítica. En un primer momento

escandalizó de tal manera que desaprobamos junto con otras personas que hasta silbaron, propiamente un escándalo de tal naturaleza nunca lo habíamos presenciado en nuestro Palacio de Bellas Artes [...] Las figuras que aparecen en la obra, son voces que van directamente al subconsciente y se quedan a vivir allí [...] La coreografía que forjó la inteligente Josefina Lavalle va de acuerdo con el espíritu de los personajes sacados con violencia de la literatura de Kafka [...] Los espectadores que no comprendieron esta obra [...] son los que están acostumbrados a encontrar su propio yo dentro de las obras que presencian [...] Es válido que el arte explore latitudes que están fuera de las fronteras de lo conocido en el arte.⁶

En 1969 es separada autoritariamente de su cargo de directora de la ADM y después de un litigio es restituida, ocupando el cargo hasta 1977.

En 1973 funda y dirige, por espacio de trece años, el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN). Ahí realiza investigación dancística a lo largo del país, difunde el trabajo de los grupos indígenas de danza y crea un sistema de notación para la danza tradicional.

Continuó desarrollándose en el área educativa: en el Colegio de Bachilleres, como coordinadora de danza; en los Centros de Educación Artística, como asesora y programadora de danza, y en las Casas de la Cultura, en la sistematización de los talleres libres. Toda esta labor que ha

⁵ Lin Durán, "Los estrenos de la temporada de danza", en *El Día*, México, 30 de noviembre de 1962.

⁶ Luis Bruno Ruiz, "Kafka y el ballet", en *Excelsior*, México, 21 de enero de 1962.

realizado ha repercutido a nivel social, en el sentido de que la danza ha obtenido un mayor reconocimiento como profesión.

Desde 1983 es investigadora del CENIDI Danza, donde ha publicado su investigación *El jarabe*, así como innumerables artículos.

No hay actividad en la danza que Josefina Lavalle no haya desarrollado y además, a conciencia. Esto no sólo es resultado de su trabajo dentro de este campo, sino de su formación integral, pues también tiene estudios en muchas otras áreas. Estudió teatro con Seki Sano y Alejandro Jodorowsky; la Licenciatura en Derecho en la UNAM; la Licenciatura en Servicio Consular y Exterior Diplomático en la Universidad Femenina; historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; obtuvo el grado superior de piano en la carrera de concertista con Antonio Gomezanda; la Licenciatura y Maestría en Educación Artística del INBA, y muchísimos cursos de especialización más.

Josefina Lavalle siempre sonriente, bella, ávida de aprender, autocrítica, insatisfecha, siempre ella.

* * *

Yo entré a la Escuela Nacional de Danza después de prácticamente exigirle a mi mamá y a mi familia que me llevaran a estudiar danza. Tenía yo una vocación muy definida. Me llevó a la END porque era el lugar profesional que existía en esa época, lo más serio posible. Entré con un examen de admisión que me hizo el maestro Zybin, que no solamente comprendía un examen físico, sino también sobre creatividad. Me acuerdo hasta del ejercicio que nos puso, con la idea de ver cómo respondíamos a esa creatividad e improvisación que nos exigían.

Mi primera maestra de danza clásica fue Linda Costa, que era una maestra italiana. Ya era grande y hablaba muy poco español. Además de ella, la maestra de ballet era Gloria Campobello, pero Gloria tenía el grupo de los grandes y yo era de las chiquillas, así que me pusieron con Linda .

Estudiábamos también danza española con el maestro Agüero, era alto, muy enérgico y muy buen maestro. Con él aprendí una serie de bailes que nos encantaban, con música de Granados, de los primeros españoles, muy buena música.

El maestro Luis Felipe Obregón nos daba danza regional también. Aunque fue una época muy corta la que estuvo en la Escuela, afortunadamente me tocó ser su alumna; daba unas clases espléndidas, tenía su propio sistema, extraordinario desde el punto de vista pedagógico. Además nos daba ritmos mexicanos.

También el maestro Andrade, que daba danza mexicana y además educación física, creo que en la misma época que el maestro Obregón.

Francisco Domínguez nos daba clases de rítmica musical y a veces también Nellie y el mismo Obregón. El maestro Domínguez nos enseñaba a hacer ritmos mexicanos, con ese afán de que conociéramos la rítmica musical y adaptáramos los movimientos a las fórmulas rítmicas, binarias y ternarias. Basándonos en los pasos de danzas mexicanas, debíamos elaborar una serie de movimientos y de pasos con ritmos que nos daba el maestro.

A mí nunca me tocó Gloria como maestra, nunca fui su alumna. Había otra maestra de clásico que me dio clase, Estrella Morales; Carmen Galé tampoco fue mi maestra, pero estaba en la Escuela. Estrella Morales era una extraordinaria maestra de clásico, muy estricta y nos daba palos en las piernas. Yo, en mis recuerdos, cuando entré a la Escuela, veo un festival o una presentación de las grandes que eran Raquel Gutiérrez, Rosa Reyna, todo ese grupo, en un cine, donde estaban presentándose bajo la dirección de Estrella Morales, con obras de Debussy. Era totalmente profesional, dentro del modernismo del ballet clásico; empezaban a apartarse de las cosas tradicionales.

En el momento en que salió Francisco Domínguez, que era el director de la Escuela, y entró Nellie Campobello, mi familia me sacó de la Escuela; estaba yo en segundo o tercer año. Y mi mamá me llevó a tomar clase con Estrella Morales, que daba clases entonces en la calle de Tlaxcala, en el gimnasio de un centro deportivo. Allí tomamos clases durante bastante tiempo. También tomé clases con Grisha Navibaçh, en un estudio de danza arriba del Teatro Ideal.

Cuando estudiábamos con Estrella, llegó un telegrama del maestro Gorostiza para invitarnos a formar parte del Ballet de Bellas Artes, de danza moderna. Fuimos a ver a Gorostiza para ver de qué se trataba, con mi mamá, porque era yo de mamá todavía, y Gorostiza nos ofreció formar parte de esa compañía. Nos harían un examen a título de suficiencia para recibir el título de la Escuela Nacional de Danza. El examen fue de ballet clásico, de creatividad, de español, de varias materias. Los sinodales eran Gorostiza, Waldeen (fue cuando la conocí), García Mendoza (que entonces era un gran personaje, creo que director del Conservatorio Nacional de Música) y otras personas. Tengo el acta firmada por todos ellos. Nos titulamos cinco o seis personas, entre ellas Dina Torregrosa y Guillermina Bravo. No pudieron sacar nuestros antecedentes de la Escuela Nacional de Danza porque todo estaba cerrado. El día en que se nos hizo el examen en el Palacio de Bellas Artes, donde ahora son oficinas, bajó Gorostiza a pedir todos nuestros antecedentes a la Escuela, que estaba en el cuarto piso, y

estaba cerrada a piedra y lodo, y no dejaron que sacara ningún papel de nadie, y mucho menos de Guillermina Bravo. Eso debe haber sido en 1939... la prehistoria.

Desde muy niña tuve la influencia de mi familia, de mi padre que estaba muy ligado, como periodista, intelectual y escritor a toda la gente de la época, como los Revueltas. Era muy amigo del pintor Fermín Revueltas y frecuentaba ese ambiente. Cuando nos mandaron llamar para formar parte del Ballet de Bellas Artes, mi padre dijo: "Vas con la mejor gente, con la gente que está haciendo un arte importante, contemporáneo". Y ahí fui a dar con mis huesitos, a meterme completamente en eso.

En un principio la Escuela Nacional de Danza había tenido una actitud muy nacionalista, con el *Ballet 30-30*, y otros espectáculos que se montaban en el Estadio Nacional, ballets de masas. Yo bailé el 30-30 y todavía me acuerdo de los pasos. Tomábamos el rifle, con la *Marcha a Zacatecas* caminábamos; después saltamos a toda carrera desde atrás, y eso era teñirse de rojo todo el Estadio. Nellie Campobello usaba un vestido rojo, como de princesa, con la falda muy amplia. Era la época cardenista, una época muy bonita. En los actos se cantaba primero *La Internacional* y después el *Himno Nacional*.

En esa época muy nacionalista de las Campobello, ellas bailaban las sandungas, una lloraba y la otra coqueteaba. Me acuerdo haberlas visto a las dos. Pero después cambiaron y predominó el ballet clásico. Inclusive cuando vino el Ballet Theatre, en 1942, establecieron vínculos muy cercanos con Anton Dolin. Se volvieron muy tradicionalistas. Yo, aunque quiero mucho a los clásicos, siempre he sido muy definida dentro de la danza moderna, ahora contemporánea.

Así que cuando iniciamos el movimiento de danza moderna nacionalista fue un pleito tremendo, porque las Campobello no querían romper con su danza tradicionalista y el Estado quería una danza de otro tipo. El Ballet de Bellas Artes, que dirigía Waldeen, fue la segunda compañía, porque la primera había sido La Paloma Azul. Ahí se dio la división entre las waldeenas y las sokolovas.

Con el Ballet de Bellas Artes se estrenó *La Coronela* de Waldeen, y las primeras obras de danza moderna. El programa abría con *Procesional*, danzas que tenían una especie de reminiscencia de la Conquista. La música era de Hernández Moncada; la escenografía era de Julio Castellanos, que era un practicable con pendiente, sobre el que se hacía una especie de pavana muy bonita con personajes como virreyes, con vestidos muy amplios. A los lados estábamos los grupos de indígenas, del siglo XVI, y los franciscanos. La trama del ballet era una procesión que descendía.



Josefina Lavalle. Fotografía de Semo.

Después estaba la obra *Seis danzas clásicas*, con las variaciones Goldberg de Bach. Waldeen era maravillosa para ese trabajo, que implica un gran conocimiento de las formas preclásicas, de la música y de la danza. Luego *Danza de las fuerzas nuevas*, con música de Blas Galindo. Era una obra muy dramática, con un sentido mexicano, metiéndose en el folclor y tomando algunos pasos, pero recreados. La segunda parte del programa era *La Coronela*, la primera obra, la que marcó el camino de la danza nacionalista.

En esa época Waldeen no inventaba y planeaba todo sola, sino que era todo un equipo de escritores, músicos, teatreros, que estaban siempre. A ella le gustaba trabajar así. Era una época en que había un sentido de colaboración entre todos los artistas, de trabajo en equipo. Eso se ha acabado desgraciadamente; ahora cada uno trabaja separado de los demás.

Después de poco más de un año y de hacer una sola temporada se acabó el Ballet de Bellas Artes, porque, como de costumbre, se terminó el sexenio y se quedó sin subsidio. Waldeen sale de Bellas Artes y forma el Ballet de Waldeen.

En esos momentos se planteaba una contraposición entre lo que había hecho Anna Sokolow en *La Paloma Azul* y lo que había hecho Waldeen en el Ballet de Bellas Artes. Eran los dos grupos existentes. La primera vez que se hace una danza con carácter nacional o con tendencia nacionalista es con Waldeen y eso atrae muchísimo, le da un toque especial y una importancia al grupo y a su creación. Atrajo mucho a los intelectuales, a la crítica y al público. Había una crítica muy importante de Víctor Moya, que era tremendo. Su encabezado, cuando se estrenó *La Coronela*, fue: "Así sí baila mi hija con el señor", como diciendo: "Esto sí, esto es lo nuestro, es lo que hay que hacer". Le interesó muchísimo, le impactó. Realmente la temporada de Waldeen tuvo mucho éxito.

Waldeen fue inducida hacia el camino nacionalista por los artistas mexicanos y por el talento y la intuición de ella, y nos orientó por ese camino. Se formó un equipo muy importante de gentes interesadas en crear un movimiento mexicano de danza, haciendo una equiparación con la pintura, con el muralismo mexicano. Se dieron a la tarea de encontrar ese camino. Waldeen fue una gente que tuvo mucho tino para saber dónde estaba lo auténticamente mexicano, no lo oropelesco o lo superficial, ella se fue al fondo. Claro, tenía a su lado a gentes como Fernández Ledezma, como Silvestre Revueltas, que sí sabían dónde estaba escondida la cultura popular y toda esa cosa tan mexicana y tan nuestra que se nos escapa porque no podemos definirla, pero que la encontramos en la música de Revueltas, en la pintura de Diego, de Orozco o de Siqueiros, y desde luego en las obras de Fernández Ledezma, y en todo este movimiento.

Waldeen fue al interior del país, conoció las danzas mexicanas, no como turista, sino que se adentró en la cultura nuestra, y con su talento de coreógrafa, encontró el camino, el mismo al que nos adherimos muchas de nosotras, que estábamos entonces estudiando danza clásica y que un día la encontramos bailando descalza y con música de Bach. Eso nos inquietó, nos sorprendió, nos hizo reaccionar de tal manera que decíamos: "Aquí es donde yo quiero estar, en este movimiento, precisamente". Después, claro, con todo el apoyo del Estado y de gente tan importante como Revueltas y toda esa gente, pues nos acabó por convencer. Nos metimos con ella a trabajar intensamente, con una convicción absoluta de que ése era el camino, y allí seguimos.

El Ballet de La Paloma Azul no había tenido esa definición nacionalista, no buscaba lo mexicano, sino que era una corriente magnífica de danza moderna pero con otra finalidad; el encuentro con México fue de paso, en algunas de las obras. En cambio con Waldeen y el grupo de pintores y artistas que estaban con ella sí fue una finalidad muy consciente.

De allí se inició todo este movimiento de danza mexicana, que fue bien importante, con algunas gentes en contra, pero con mucho éxito de todas maneras. Y sigue teniendo consecuencias.

Quizá las gentes que estuvieron en ese movimiento profundamente enraizados, que fueron los pioneros, ahora estén en contra porque se fueron por otros caminos, en búsqueda de otras cosas. Creo que lo que se arguye ahora, es que pasó de ser un movimiento espontáneo a una cosa oficialista. A eso le huyen los artistas en la actualidad. Quizá no estén en contra de la búsqueda de las raíces o del encuentro con nosotros mismos, pero no lo aceptan como un programa oficial. En eso estoy completamente de acuerdo.

Por un tiempo yo empecé a trabajar con Sergio Franco y Magda Montoya. Después, Waldeen y Seki Sano fundaron el Teatro de las Artes en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Dábamos funciones en el forito de las calles de las Artes (Antonio Caso), y se proyectaba hacer un centro de arte muy importante, con teatro y danza.

Waldeen y Seki Sano eran esposos y se separaron. Ella se fue a Estados Unidos y nos quedamos sin apoyo. Es el momento cuando Guillermina Bravo forma, junto con Ana Mérida, el Ballet Waldeen. Yo acababa de tener a mi bebé, y me fueron a buscar para formar ese Ballet y hacer la temporada en el Hotel del Prado. Nuestro centro de trabajo estaba en el Palacio de Bellas Artes, en unos salones muy grandes; también ensayábamos en el estudio de una artista de cine, Doria Iris Jordán, en la calle de Amsterdam.

En la única función que hicimos presentamos obras de Waldeen, Guillermina Bravo y Ana Mérida, y sirvió para que Carlos Chávez nos llamara y se fundara la Academia de la Danza Mexicana. Ésta se creó según la idea del maestro Chávez, y es muy importante señalarlo porque es una de las bases fundamentales de todo lo que sucedió después, no como una escuela, sino como un taller. Él quería que ahí se creara la danza mexicana. La Academia era una especie de taller coreográfico donde se harían obras con la perspectiva y la idea fundamental de crear la danza mexicana.

La Academia de la Danza Mexicana se creó, dependiente del INBA, el 1° de febrero de 1947. El acuerdo está firmado por Manuel Gual Vidal, secretario de Educación Pública. Aunque se creó casi al mismo tiempo que el INBA, la ADM nació un poquito al margen de la Ley del Instituto, quizá por eso es que no había un Departamento de Danza. El objetivo era realizar una serie de investigaciones para crear la danza mexicana en el aspecto teatral. Se trataba de hacer un organismo fundamentalmente para la creación, un poco lo que hicieron con el movimiento de música, del mismo Carlos Chávez, que sobre las bases de los conocimientos de algunos temas mexicanos, indígenas, supuestamente prehispánicos, hacían un trabajo de composición. El fin era crear la corriente nacionalista, que en ese momento estaba muy en boga, y que el Estado apoyaba.

Mi primera coreografía era sobre la pintura *naïve* de la época medieval, surgió de una idea que me dio el maestro Seki Sano, con quien teníamos una relación muy cercana. Se llamó *La suite provenzal* y se presentó en la primera temporada de la ADM. La hice impulsada por Guillermina Bravo. Ésa es una de las cosas que yo quisiera reconocer toda mi vida a Guillermina, pues nos hicimos coreógrafas por su impulso. Todas nos estábamos lanzando en ese camino, también ella. Pero yo la recuerdo como una gente que me ayudó y me apoyó mucho, como compañera. Ella no nos consideraba sus muchachitas, sino sus compañeras y casi nos obligaba a hacer coreografía.

A mí me gustaban las obras de la pintura *naïve*, sobre todo las italianas. Tenían esa cosa un poco chocarrera, que me representaba la gente del pueblo, con sus gritos, sus pleitos y su vida cotidiana. Me entusiasmaba tanto la línea de la pintura como su contenido tan popular, que dibujaban la época pero a través del pueblo, de la experiencia popular. Yo no sabía cómo organizar el argumento, vi muchas obras, pintura de los siglos XIV y XV, y había innumerables cosas que decir, pero no sabía cómo organizar el argumento. Entonces mi hermano, Arnulfo Martínez Lavalle, que escribía y hacía poemas, me hizo el argumento. Se alejaba un poco de la idea de Seki Sano, de la que habíamos platicado con Guillermina y con el grupo

mismo. Siempre discutíamos esas ideas en grupo, no podíamos decir que los argumentos eran de una determinada persona, sino que eran parte de la colaboración de todos los compañeros.

Para mí la coreografía era un camino en la danza. Siempre fui muy consciente de que la danza es algo muy efímero y que una está como ejecutante muy pocos años, entonces el trabajar para ser coreógrafa en el futuro me interesaba mucho. Por otra parte, yo tenía bastantes conocimientos de música y me gustaba el análisis musical. Ese aspecto, el musical, me lanzaba a la coreografía.

Yo no fui al viaje que hicieron todos los miembros de la Academia a Oaxaca porque estaba de mamá, y me quedé encargada de los pequeños grupos. La investigación de la danza tradicional era la idea de ese viaje y de otros que realizamos posteriormente. Por ejemplo, cuando Guillermina montó *La nube estéril*, ya en Ballet Nacional, nos fuimos al Mezquital y anduvimos investigando cómo trabajaban la hoja de maguey para hacer la fibra, el ixtle, y estuvimos con familias campesinas.

En la Academia de la Danza Mexicana, la directora era Guillermina Bravo y la subdirectora Ana Mérida, pero en realidad las dos manejaban la dirección. Recuerdo muy bien que una de las razones por las que se salió Guillermina, nos salimos todos, fue porque quisimos hacer una dirección compartida, donde participáramos todos. Se hacían reuniones, muy a lo Guillermina Bravo y a lo Ballet Nacional, en donde todo el mundo intervenía y decía lo que quería hacer. No sé exactamente cuál fue el problema, pero en ese momento el grupo destituyó a Ana Mérida de la subdirección, y con eso fuimos con Carlos Chávez. El maestró nos dijo: "Pero ¿cómo? Esto es imposible, no puede ser. El único que puede quitar a Ana soy yo. Qué grupo ni qué nada". Así nos manejábamos, éramos gentes que participábamos con toda nuestra alma y Guillermina siempre provocaba eso. Yo me acuerdo que acompañé a Guillermina a ver al maestro Chávez, y en el momento en que recibió el acta en que habíamos destituido a Ana, pegó un brinco hasta el techo. Entonces la que se salió fue Guillermina, renunció y, junto con ella, nos salimos muchas gentes.

Yo creo que el rompimiento entre Guillermina Bravo y Ana Mérida se debió a algo más profundo que sus diferencias personales: a su ideología. Guillermina era una gente que en ese momento quería hacer un arte con sentido social, lo que a Ana no le interesaba para nada; se daban unos choques tremendos. Hay otra cosa, Guillermina siempre pensó, y en eso hay que quitarse el sombrero porque nos ha dado la razón a todos, que mientras hubiera un arte patrocinado por el Estado no iba a haber independencia. Ella quiso, primero que nada, tener su independencia, la que ha

conservado por sobre todas las cosas, y es lo que permite que siga existiendo el Ballet Nacional.

En 1948 lo fundamos, con el eslogan "Mexicano en su esencia y universal en su alcance". Ya nos moríamos de risa con el eslogan ese, porque lo repetíamos por todas partes. Pero ahora que lo vuelvo a decir, después de muchos años, sigo creyendo que es válido. La idea era tomar todas las técnicas, las que fueran, las que se necesitaran, y producir algo que fuera propio, de nuestro país, pero que tuviera un alcance universal.

Yo tenía mis inquietudes de tipo político. Me interesaba la danza por sobre todas las cosas, siempre ha sido así, pero la danza aunada a una conciencia política. Estuve a punto de ingresar a un partido político a través de algunos compañeros de danza, pero en ese preciso momento ellos se estaban saliendo de ese partido y yo me adherí a otro recién creado. Por mis ideas políticas salí de la Academia con Guillermina, respaldándola, y con la intención de crear una compañía que no tuviera ligas directas con la burocracia ni con el gobierno, sino que se manejara de manera independiente.

Entre el grupo que dejamos el INBA estaban Evelia Beristáin, Lin Durán, Amalia Hernández y otros. Poco a poco la dirección del Ballet Nacional recayó en Guillermina y en mí, era una especie de codirección.

En la primera coreografía uno siente que cometió muchos errores, que no llegó al fondo, que se quedó en la superficie. Yo sentía que *La suite provenzal* no era una obra lograda, aunque tuvo buena aceptación.

Mi segunda obra fue *Carta a las madres del mundo*. En una revista encontré una carta de una madre polaca dirigida a las madres del mundo, en la que pedía que se le regresaran sus hijos, porque parece ser que en el momento en que invaden los alemanes Polonia recogen a los niños para reeducarlos a su manera de pensar, y a las madres las meten a campos de concentración. Era una carta terriblemente dramática y a mí me impresionó mucho, y con eso y el último movimiento de la Quinta Sinfonía de Shostakovich hice esa obra. Pero también sentí que no estaba terminada y nunca estuve muy de acuerdo. Yo siempre he estado muy inconforme con mis coreografías y ya no quiero volverlas a ver.

Después hice *Concierto*, que era para abrir programa, porque siempre estábamos buscando que los programas estuvieran balanceados, que tuvieran una o dos obras fuertes, una cosa sencilla y algo para abrir sin mayor trascendencia, más bien de forma. Eso es *Concierto*. Lo singular fue que le planteamos a Juan Soriano que hiciera los trajes. Entonces a él se le ocurrió, a pesar de que era música de Vivaldi, usar los muñequitos de Metepec, de mucho colorido. Con esos ideó el vestuario. Tenían cierta relación con

las cosas europeas, porque los trajes eran con un pantalón corto, como pastorcillos, una especie de nacimientos, y con sus sombreros amarillos de ala ancha. Los juguetitos en los que se basó sí eran mexicanos, pero los trajes no parecían nuestros, y era un impacto ver Vivaldi con esos trajes. Para la gente fue un choque tremendo, pero a mí me gustaba mucho el vestuario. La primera parte de la obra era muy alegre, luego venía una más romántica, y terminaba con algo movido también. Los trajes conservaron ese contraste, pues en la primera y la tercera partes tenían colores muy fuertes, muy alegres, y la segunda parte eran blancos y negros. Eran trajes con los mismos diseños, pero blancos con cordones dorados, de manta, y negros con cordones dorados, muy bonitos. Todavía conservo los diseños y las coronas, con hojas doradas y plateadas. Muy Soriano.

Casi toda mi obra fue en Ballet Nacional. Hice *Madame Bovary*, *La maestra rural*, *Rescoldo*, *Un homenaje a Hidalgo*. Ésta fue muy frustrante, quise hacer un 15 de septiembre muy populachero y no me salió. Las obras de la época mexicana las terminé con *Juan Calavera*, luego pasé a otra etapa diferente.

Me salí de Ballet Nacional por cosas de tipo personal y porque discrepaba de cómo se manejaba la compañía. Yo estaba peleando por la técnica, porque nos ligáramos a la danza clásica, que consideraba yo que era fundamental. Carlos Gaona y yo insistíamos en eso, en que hubiera una técnica más depurada. En esa época en Ballet Nacional se decía que no importaba la técnica sino el contenido, las obras, el mensaje. Todo eso, más cuestiones personales, me hicieron irme a Europa. Estuve un tiempo allá, casi dos años. En 1957 Ballet Contemporáneo y Ballet Nacional fueron allá. Como Guillermina no estuvo muy de acuerdo en que yo me hubiera salido y había cierto resentimiento, cuando nos vimos en la Unión Soviética no me invitaron a unirme a la compañía, lo que me hizo separarme más y ya considerar quedarme fuera de Ballet Nacional. Cuando nos encontramos otra vez en México sentí que el ambiente me era hostil y yo continuaba en desacuerdos sobre el asunto de la técnica, por lo que me alejé definitivamente.

En la ADM, además de ser un taller, tenía grupos de jóvenes que se formaban para continuar con ese trabajo. Sucedió muchas veces que cuando la compañía tenía que ir a dar funciones, los maestros se iban y los alumnos se quedaban materialmente sin clases. Por esa razón se pensó, un poco más adelante, separar lo que era el trabajo de la ADM como escuela, del de la ADM como compañía de ballet. Tengo la impresión que la primera que se le propone al licenciado Miguel Álvarez Acosta, director del INBA en ese momento, fue Guillermina Bravo. En ese entonces ya estaba forma-



Josefina Lavalle, atrás Raúl Flores Caselo. Fotografía de L. Camargo.

do el Ballet de Bellas Artes, que no era más que la misma ADM pero con otro nombre, pero pretendía conjuntar a todos los grupos, como Ballet Nacional, aunque no formarían parte de Ballet de Bellas Artes.

Sin embargo, tomábamos clases juntos, como cuando vino Merce Cunningham en 1956. Incluso en los exámenes de admisión para el BBA, estando todavía en Ballet Nacional, yo fui la demostradora, haciendo una serie de ejercicios que se plantearon como temario de examen.

Una vez ya separadas escuela y compañía de la ADM, se nombró en 1956 a Margarita Mendoza López como directora, y se creó un consejo para formular los programas de la Academia. Ese consejo estaba formado por la directora de la escuela, la jefa del Departamento de Danza (Zita Basich) y por los maestros y coreógrafos Elena Noriega, Ana Mérida, Rosa Reyna, Guillermo Arriaga, Amado López y yo; además de dos vocales, Luis Bruno Ruiz y Francisco Serrano Martínez.

A ese consejo yo llevé un plan de estudio, porque desde hacía tiempo estaba preocupada por los problemas de la enseñanza de la danza. Mi plan era de nueve años. Me dijeron que era excesivo, discutimos mucho y naturalmente me ganaron. Se puso el plan de estudios para la carrera de bailarín de danza moderna, que era de cinco años.

Cuando yo regresé a México en 1959 venía después de haberme pasado casi dos años en Europa y tenía casi trece años de bailarina profesional. En Milán había visto la Escuela de la Scala, que aunque nunca ha sido una maravilla, yo me sorprendí al ver a esas niñas pequeñitas haciendo lo que jamás pude hacer. Yo veía muy estricta la manera de dar la clase de ballet clásico y me abrió todo un mundo nuevo al ver cómo estaban preparando a esos niños técnicamente. Después tuve ocasión de estar en la Escuela del Bolshoi y me di cuenta de la necesidad de la danza clásica. Ahí vi que las niñas tenían sus clases teóricas y simultáneamente, sus clases de laboratorio. También vi cómo estaban impartiendo las clases de su folclor, que desarrollaban sobre la misma base de la técnica clásica, en cuanto a metodología, a sistematización, uso de barra, de centro, etcétera.

Yo primero que nada fui formada, mal, pero en clásico, y dentro de Ballet Nacional, tanto Carlos Gaona como yo, planteábamos que el bailarín de danza moderna debía tener una formación en ballet clásico también. Las escuelas europeas corroboraron mi idea.

Así que yo llegué muy impresionada de Europa (en diciembre de 1959) y me tocó casi inmediatamente que Ana Mérida me llamara para ser directora de la ADM (en el mes de marzo de 1960). Ana me dijo: "Vienes a dirigir la Academia pero no bailas", era por el interés de que me concentrara completamente en la dirección de la escuela. Por un tiem-

po así fue, pero volví a bailar y a hacer coreografía dentro del Ballet de Bellas Artes.

La primera obra que hice ahí fue *Interludio*, con música de Britten. Era una cosa nórdica, de pescadores. Lo hice basándome en un poema, me parece que de Pushenko. Era una especie de aldea de pescadores que se van al mar y no regresan.

Después hice *Informe para una academia*, de triste memoria porque fue chiflada en Bellas Artes. El público se dividió, unos chiflaban y otros aplaudían. Era una obra sobre Kafka y es una de las coreografías con las que más me he divertido. Tenía yo un grupo de bailarines formado por Rosalío Ortega, Juan Casados, Rosa Reyna, Miguel Araiza, un grupo de gentes con las que yo trabajaba muy a gusto y que me daban mucho artísticamente. Una obra bien interesante en cuanto a creación, porque hubo mucho de creación colectiva. Hubo polémica, mucha polémica. Después hicieron en teatro una obra que se llamaba *El orangután*, o algo así. Era sobre un experimento que hace un grupo de sabios que cazan un chango y lo traen a la civilización a enseñarlo a dar la mano, a saludar, a leer, a escribir, a hacerlo humano. Entonces en el informe que él hace sobre sí mismo ante un grupo de académicos, dice que no le funcionó ni para bien ni para mal, que en realidad lo mismo da que hubiera sabido leer y escribir o ser humano a como estaba antes. En realidad éste es el pensamiento kafkiano: ni lo mejoró ni lo empeoró. En mi obra no era un orangután, sino un mono más cercano al hombre, personaje que hacía Juan Casados. Lo tomé de unos dibujos de Kafka en donde tenía un monito muy delgadito, precioso dibujo que hizo en un cuento.

Vino después *Danza para cinco palabras*, basada en unos diseños de un pintor sudamericano, Silva Santamaría, de *El hombre contra el hombre*, una serie de grabados. Prácticamente fue la última obra con una compañía seria.

Después trabajé solamente con alumnos de la Academia. Hice *Danza para una muchacha muerta*, también sobre un poema y con música de Mario Kuri. Luego me metí en el famoso *Cascañueces*, que fue la primera vez que hice una obra de ese tipo; hice la primera y la segunda partes, que son más bien un relato. Las coreografías tradicionales las hicieron las maestras de clásico, entre ellas Sonia Castañeda. También remonté *Danza para cinco palabras* para el Ballet Clásico de México.

Cuando empecé a dirigir la Academia de la Danza Mexicana, en 1959, saqué mi viejo plan de nueve años y lo revisamos, lo reestructuramos y nos pusimos a trabajar sobre él, sobre la base fundamental de que lo primero era un trabajo con el sistema de danza clásica, con la metodología clásica.

Cuando yo llegué a la Academia me encontré con una serie de cosas que, aun cuando todos estábamos en pañales todavía, pues me extrañaban muchísimo. En primer lugar los grupos eran muy heterogéneos, había adultos y niños en las mismas clases, no había uniforme y cada quien tomaba la clase como quería (inclusive en ropa de calle), no había exámenes de admisión. En cuanto a las materias culturales había una serie de maestros extraordinarios, gentes como Luis Rius, Arturo Warman, maravillosos maestros que daban unas clases divinas; pero imagínate al maestro Luis Rius hablando de literatura española a un grupo de alumnos que no tenían ni siquiera el quinto año de primaria, pues no entendían nada de nada. Y así por el estilo.

Se elaboró ese plan de nueve años, se puso el examen de admisión. Todavía hasta la fecha hay personas que me hablan por teléfono para decirme que fui la causa de todos los males de su vida, porque no fueron bailarines por mi culpa. Efectivamente todo el mundo puede y debe bailar, pero no todo el mundo puede ser bailarín profesional. Allí las exigencias son tantas que la danza es muy elitista, desgraciadamente, y aunque alguien tenga toda la voluntad del mundo, si no tiene las facultades pues no es posible.

Se hizo una selección de los grupos, por lo que salieron de la escuela muchas gentes y los grupos se hicieron muy pequeños. Se estableció una edad mínima para ingresar, porque antes no había edad mínima ni máxima, además establecimos requisitos para cursar los diferentes niveles. Se empezó a poner un poquito de orden.

El plan de estudio que se acordó por el Consejo Técnico Pedagógico fue para las carreras de ejecutante de danza clásica, de danza moderna y de danza folclórica y las carreras de maestro de danza clásica, de danza moderna y de danza folclórica. Teníamos pensadas las carreras de coreógrafo y de investigador de danza folclórica. Desde 1961 editamos un folleto donde estaba la propuesta, pero no todas las carreras estaban todavía organizadas, nos concentramos en ese momento en las de ejecutantes y maestros.

Se pretendía que hubiera una amplitud de criterio en cuanto a que en el plan de estudios se mantuvieran las dos escuelas de danza, es decir, la clásica y la moderna, además del aprendizaje de las formas del baile nacional popular. Se pretendía crear al bailarín integral, que tuviera las dos técnicas, pero fundamentalmente en los cuatro primeros años la de clásico, y después la de danza moderna. Las clases estaban separadas, por un lado se daba la danza clásica y por otro la moderna. Esto era para recibir las aportaciones de cada técnica. El ballet clásico daba la formación muscular de las piernas, del centro, del eje, y luego, la danza moderna incrementaba ese

trabajo técnico, recuperando los aportes técnicos que habían desarrollado los creadores de la danza moderna en su búsqueda por una nueva forma de expresión, por lo que se utilizaban una serie de movimientos no usados antes por el ballet tradicional.

Decíamos que la danza moderna no estaba sujeta a reglas académicas, cualquier movimiento creado por un bailarín que experimente en el campo de la creación puede enriquecer la técnica, cualquier descubrimiento puede ser agregado al caudal que existe actualmente, para la práctica diaria del cuerpo en el salón de danza. Sigo estando de acuerdo con esto.

Cada vez que venía una compañía a México les preguntábamos cómo se habían formado. Era nuestra preocupación. Todos nos decían que en clásico y que después habían tomado clases de danza moderna, lo que corroboraba nuestro concepto.

Por este plan de estudios tuve muchas críticas, de los modernos porque establecía al ballet como fundamental, y de los clásicos porque dejaba el moderno mucho tiempo.

Los exámenes de admisión, también para las carreras de danza folclórica, fueron muy estrictos. En todo este trabajo que hicimos en la Academia, la función de Guillermina Peñalosa fue medular, ella era la subdirectora y planeó todo conmigo.

Otra de las cosas fundamentales que hicimos fue establecer la secundaria dentro de la escuela (1961), porque cuando los niños terminaban su primaria había una deserción enorme, se iban a la secundaria y dejaban la ADM. En esto, como en todo el plan, Ana Mérida nos apoyó, pero Celestino Gorostiza, el director del INBA, nos dijo cuando le pedimos la secundaria dentro de la escuela: "¿Para qué quieren que estudien secundaria los bailarines? Ay muchachas, si Carmen Anaya ni sabe escribir y ya ven qué buena bailarina es". No puedes decir una cosa así cuando estás tratando de dar un lugar en la sociedad al bailarín, con una carrera que responda a los requerimientos de la educación. A la hora que te piden documentos no vas a mostrar cómo bailas o bailabas, si eres bueno o no. Tienes que mostrar papeles y era la manera como la carrera iba a tener una aceptación. No solamente para los padres de familia sino en la sociedad; una aceptación que todavía no logramos. Cuántos años de trabajo y no se logra.

Finalmente, Gorostiza nos dio su autorización. Él nos consideraba unas muchachitas porque nos había visto con tobilleras en los años cuarenta. Así que logramos crear la secundaria y obtuvimos el reconocimiento de la SEP, como secundaria técnica. Fue un trabajo horrible convencer a las gentes.

Muchos de nuestros compañeros no estaban de acuerdo en que hiciéramos una escuela con grados y reconocimiento oficial, porque decían que el artista se hace de otra manera. Eso suena muy bonito, pero no es así en la realidad.

El bachillerato lo conseguimos meter a la Academia mucho después, cuando yo regresé la segunda vez como directora. Nos dieron el bachillerato del Colegio de Bachilleres. Pero lo que no pudimos lograr nunca fue el paso definitivo, el tener una serie de materias necesarias para el bailarín y que tuvieran reconocimiento dentro del bachillerato.

Yo me separo de la ADM en 1969, me separan, pero me reintegran porque metí pleito a Conciliación y lo gané. Fui de las cesadas, de las honrosamente cesadas por apoyar el Movimiento del 68. Me reinstalaron con todos los honores, mis nombramientos y todo. En ese periodo Nieves Paniagua tomó la Academia.

En 1968 todos los artistas e intelectuales como que nos unimos, unimos nuestras voces y firmamos manifiestos, lo que no estaba bien visto. Me cesaron, pero era completamente injusto, porque el exponer tus ideas en un momento dado no tiene que ver con un nombramiento en el que tienes veinte años de servicio. Era totalmente absurdo coartar la libertad personal.

Cuando me reinstalaron fue muy bonito, porque dije: "El país no está perdido". Claro que sucedieron cosas tremendas, por eso decimos "antes del 68 y después del 68". México ya no fue el mismo, aprendió muchas cosas, todos aprendimos muchas cosas.

En 1972 se dio la reforma educativa e hicimos otro proyecto porque nos dimos cuenta, después de un trabajo de mucho análisis con el Consejo Técnico Pedagógico, fundamentalmente de Guillermo Noriega, que la Academia no era la carrera a la que aspiraba la gente, se quedaba en "adorno". Por eso hicimos obligatoria la secundaria y el bachillerato dentro de la Academia, para que se quedaran las gentes que efectivamente querían ser profesionales de danza. Además determinamos que nada más hubiera una carrera de clásico y contemporáneo y, basándonos en la misma idea de lo que es la música de concierto, le nombramos de Danza de Concierto.

La nueva carrera se basaba en la idea de que mientras más estilos se conozcan y el bailarín esté formado en diferentes escuelas, puede hacer mejor lo que el coreógrafo le pida. Sin embargo, en la Academia se daba una rivalidad entre los maestros de danza clásica y de danza moderna, eso fue lo que dañó mucho a la escuela. No logramos que los maestros comprendieran que las dos cosas eran válidas.

Seguía existiendo la carrera en Danza Mexicana, y siempre estuve muy en desacuerdo de cómo se manejaba el área de danza folclórica. Yo

sentía que eso estaba muy mal, que había que darle una inyección porque no podíamos seguir así. No sabíamos realmente dónde estaba lo tradicional y dónde empezaba lo teatral. Lo importante era volver a las fuentes reales de la danza popular en nuestro país.

En 1972 presenté un proyecto para hacer un trabajo de investigación que consideraba importante. Ésa era la línea de todo el proyecto. Se trataba de hacer un trabajo independiente, en un fideicomiso, pero de todas maneras participaba la Academia y se beneficiaría directamente la rama de danza folclórica que estaba tan desorientada. Así se creó el FONADAN.

La idea era volver a las raíces, ver cómo se baila en todos los lugares de nuestro país. Mucho se ha perdido, pero todavía hay miles de danzas auténticas. Lo importante es que los maestros tuvieran relación con todo ese bagaje fabuloso y con los maestros populares de danza, que tuvieran una interrelación y que se asentara la enseñanza en la escuela. Y entonces, después de conocer lo real, preguntarnos cómo lo vamos a hacer, si lo vamos a hacer académico o no. Todos los planteamientos que surgen al determinar qué hacer con ese bagaje que está ahí, que está vivo y que es parte del pueblo, de sus costumbres. Pero ¿qué vas a hacer con él?, ¿lo vas a tomar?, ¿no lo vas a tomar?, ¿cómo lo vas a tomar?, ¿cómo lo vas a pasar a la escena?, ¿no lo vas a pasar a la escena?, ¿dejarlo en su lugar?, ¿no transmitirlo? Toda una problemática que todavía no se resuelve.

Es muy difícil, porque si lo tomas, lo recreas y lo haces escénico, pues pierde muchos de sus valores. Y si no lo tomas, se pierde o no hay un conocimiento de las diferentes culturas del país. Eso es cultura popular y nosotros tenemos el deber de conocerla, también nos pertenece, ¿por qué no vamos a tomar esa danza nosotros, si también nos pertenece?, pero tampoco la vamos a destruir.

Yo definitivamente creo que es importante que los niños y los jóvenes la conozcan, que se enseñe en las escuelas. Estoy completamente convencida de que debe ser así. Claro, con mucho cuidado, contextualizando, sin desvirtuar, mostrando cuál es la razón por la que se baila. Pero de eso a convertirlo en un espectáculo, allí es donde ya no sé si debe ser o no, todavía no estoy convencida. Yo creo que todavía no hay nadie que haya encontrado la forma de pasarlo a la escena sin que pierda sus características y sus valores.

En la Unión Soviética la problemática es diferente. Yo considero que el tipo de folclor que presenta la Compañía de Moiseyev ya no existe, existió. Lo que sucede es que esta manifestación popular en esos países es mucho más abierta, está muy teatralizada, son bailes que no están relacionados con el aspecto religioso, ceremonial, sino que son otro tipo de



Josefina Lavalle.

manifestaciones. Además, su misma estructura permite hacer una cosa espectacular, con más brillantez, sin que pierda su condición. En cambio lo nuestro sí, porque está muy ligado a lo ceremonial, es algo muy interior, muy íntimo, que no lo puedes tomar y hacer espectáculo, porque lo destruyes. Hay que tomar la vivencia misma y eso es un problema muy serio. No puedes cambiar la forma porque entonces cambias el contenido y además, no es espectáculo, son danzas muy sencillas que tienen valor en sí mismas y no porque sean espectaculares en cuestión de movimiento o de coreografía, algunas sí y son muy bellas y espectaculares, pero la mayor parte tienen otros valores, corresponden a otro nivel que no es el teatral.

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, se acabe esto religioso, y entonces se acaben muchas de las manifestaciones de la danza que tienen ese aspecto. Si viene un cambio de estructuras habría modificaciones, pero como no es así y la gente sigue siendo religiosa y festeja a sus santos patronos, pues sigue habiendo la necesidad de hacer esas danzas.

No es que yo me case con mis ideas pero he tenido ideas muy claras en relación con lo que yo considero que debe ser la danza. Y quizá eso, a la hora que te topas con gente que tiene el poder y que tiene un puesto político, burocrático, pues... Yo con el ingeniero Vázquez Araujo (coordinador de Danza del INBA) no me peleé personalmente, simplemente estábamos en desacuerdo en cómo estaba manejando él la escuela. Yo consideraba que la Academia había nacido como una escuela de danza moderna, así que debería ser fiel a eso, independientemente de que se utilizara la técnica clásica para formar bailarines. Una cosa es la técnica y otra es el concepto artístico. Yo quería que la Academia siguiera teniendo el concepto para el que había sido creada, y no formar alumnos para que fueran a bailar cosas tradicionales solamente, sino contemporáneas. La formación de los muchachos debería ir dirigida hacia una compañía y si había una compañía de clásico hubiera también una de danza contemporánea, en donde cierto grupo de jóvenes de la escuela tuvieran su desarrollo profesional posterior. Yo no estaba de acuerdo en que se hicieran tres escuelas porque considero que en el mundo de la danza cada vez se unen más el clásico y el contemporáneo; ya no se sabe dónde está uno y el otro, sólo se ven obras buenas o malas, y no podemos hacer esa diferenciación tan grande. Yo siento que todas las compañías en el mundo tienden hacia la creación de obras contemporáneas, aunque sea con pun-

tas, no importa, y cada vez se apartan más del repertorio tradicional, aunque lo conserven.

Entonces consideré y sigo considerando, que el bailarín debe saber de todo, y es el coreógrafo el que le va marcando los caminos, quizá unos más cercanos al clásico, otros más hacia lo contemporáneo, otros completamente contemporáneos. Siempre he sentido que el joven de una escuela de danza debe tener una formación en los dos aspectos, y luego el coreógrafo o la compañía marcan sus propias tendencias.

Pero el ingeniero Vázquez consideraba que esto era una pérdida de tiempo; que debían lanzarse solamente por lo clásico y utilizar todas las horas del día para el entrenamiento clásico, o todas para el entrenamiento contemporáneo.

Yo no estoy para nada en desacuerdo en que se continúe conservando el repertorio clásico, sobre todo el tradicional. A mí *Las Sílides* me fascinan, y esas cosas mientras más añejas y tradicionales, me gustan más. Deben conservarse. Sería absurdo decir que ya no se vuelva a tocar la Quinta Sinfonía de Beethoven. Pero en la cuestión del criterio con el que se maneja a un joven en su formación, sí creo que se le deben ampliar los campos, que no se reducen al ballet tradicional. En eso es en lo que no estuve de acuerdo con el ingeniero. Entonces hizo un cambio total de la Academia y había que quitarme a mí a la fuerza y a un grupo de maestros que estábamos en desacuerdo, de lo contrario no se podía.

El proyecto que he hecho en el CENIDI Danza sobre el jarabe me surgió desde FONADAN. Teníamos el interés de que se diera a conocer el jarabe de Francisco Sánchez Flores, un maestro de Jalisco que es una gente extraordinaria y un investigador fabuloso, con un claro sentido de lo que es la mexicanidad. Él creó este jarabe, es su coreografía, basada en lo que bailó hace mucho tiempo, porque fue un bailarín de jarabes. Casi todos estos jarabes ahora son creados por maestros que surgieron del pueblo, son coreografías. Mi interés es que el maestro de danza sepa que no está bailando el jarabe ranchero auténtico, sino que está siguiendo la coreografía de un maestro. Me importa mucho que el maestro sea consciente de esta diferencia. ¿En dónde empieza lo popular, lo anónimo, y en dónde empieza la recreación de los maestros? Hay algunos muy respetables, la mayoría no. Éste es un ejemplo de un maestro respetable porque está basado en lo auténtico.*

* FUENTES: Charla de Danza con Josefina Lavalle y Evelia Beristáin, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 5 de marzo de 1985. Charla de Danza con Josefina Lavalle, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 19 de mayo de 1986. Charla de Danza con Josefina Lavalle, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 27 de febrero de 1989.

IV. Evelia Beristáin: el vicio de la danza

EVELIA BERISTÁIN PERTENECE A ESA GENERACIÓN DE BAILARINAS QUE SE formaron al calor de la búsqueda de nuevas propuestas artísticas dentro de una conciencia nacionalista. Ésta las llevó a crear su danza.

Todas ellas convergieron hacia las actividades coreográficas con un mínimo de elementos teóricos y técnicos pero con entusiasmo y talento, sólo comparables a los de aquellos artistas que conformaron, estructuraron y realizaron lo que la historia del arte del mundo conoce como la escuela muralista mexicana y la música nacionalista mexicana. Asimismo, todo este grupo de bailarines y coreógrafos fue incorporando rutinas, secuencias, tratamientos a su propia línea creativa e interpretativa.¹

Evelia Beristáin Márquez (México, D.F., 7 de enero de 1926) logró imponer su belleza en el foro. "Como bailarina destacaron siempre las bien proporcionadas líneas de su cuerpo, la belleza netamente mexicana de su rostro y su calidad interpretativa."² Belleza y talento que inició "en México el obligado culto a un tipo de belleza nativa que, antes despreciado e ignorado, se impuso con talento y en el vivo desempeño de sus habilidades artísticas".³

Estudió sus primeras lecciones en la Escuela Nacional de Danza, donde sus maestros fueron Nellie y Gloria Campobello, Francisco Domínguez, Yol Itzma, Estrella Morales, Linda Costa, Enrique Vela Quintero, entre otros.

¹ Alberto Dallal, *La danza en México*, México, UNAM, 1986, p. 109.

² *Ibid.*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 124.

Sus inicios como bailarina fueron en 1943 con el Ballet de la Ciudad de México, bailando el repertorio de danza clásica de obras nacionalistas de las hermanas Campobello: *Alameda 1900*, *Umbral*, *Fuensanta*, *Vespertina*, *Ixtepec* y *Obertura republicana*. Anteriormente había participado en el *Ballet simbólico 30-30*, que la había impactado por su fuerza.

En 1944 fue expulsada de la Escuela Nacional de Danza por sus nexos con la danza moderna, gracias a la cual descubrió un mundo nuevo y la convenció inmediatamente de su vocación de bailarina, porque vio en ella una danza más expresiva, llena de fuerza y libertad de movimiento. Se integró al Ballet de Waldeen, maestra a quien reconoce como su "madre artística" y participó en sus obras, las que la hicieron tomar conciencia de su realidad y la contagiaron con esa búsqueda nacionalista.

Es, junto con sus compañeras de convicción, fundadora de compañías y escuelas: el Ballet Waldeen (1946), la Academia de la Danza Mexicana (1947) y el Ballet Nacional (1948), las tres instituciones medulares que permitieron el desarrollo del campo dancístico mexicano. En esas compañías, así como en el Ballet Moderno de México (1952), participó como bailarina e inició sus primeros trabajos coreográficos.

En 1950 regresó a la Academia y vivió el momento de florecimiento de la danza moderna nacionalista bajo el impulso de Miguel Covarrubias como jefe del Departamento de Danza del INBA. Sus maestros más importantes fueron Xavier Francis, José Limón, Doris Humphrey, Merce Cunningham, David Wood, además de los bailarines y coreógrafos mexicanos.

Bailó en la gran mayoría del repertorio de la época y creó sus coreografías *Domingos en provincia* (1952), *Titeresca* (1953) y *Leyenda* (1956).

Como bailarina del Ballet Mexicano, realizó en 1957 una gira por Venezuela, presentándose en importantes foros, especialmente en la Concha Acústica de las Colinas de Bello Monte, donde actuaron frente a veinte mil espectadores. Esas funciones les valieron los elogios de Carlos Chávez y Aaron Copland.

Un año más tarde, como integrante del Ballet Popular, participó en otra gira, esta vez a Bélgica, a donde fueron como representantes de México para la Exposición Mundial de Bruselas. En ambas giras sus coreografías fueron incluidas en los programas presentados.

En 1960 se trasladó a Venezuela, donde creó la primera escuela oficial de danza y la compañía Danzas Venezuela, para la que hace obras de tendencia nacionalista, como *Movimientos de percusiones*, *Romance del negro*, *Sensemaya* y *Tres joropos* y *San Benito*. Lleva a cabo una intensa labor educativa y creadora, además de realizar giras con su grupo, por Venezuela, Colombia, Jamaica, Curazao y Trinidad. En un festival de Cali,



Evelia Beristáin en *Domingos en provincia*, 1952.

Colombia, recibe el primer premio, junto con sus compañeros, por su trabajo (1961).

De regreso en México (1963) se integra como bailarina al Ballet México Contemporáneo, dirigido por Rosa Reyna, y al Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández. En este último se desempeñó como bailarina y asistente de dirección, además de crear la coreografía *San Juan* para el programa del Ballet de las Américas. Participa en varias giras con el Ballet Folklórico del Instituto Mexicano del Seguro Social, dirigido por Guillermo Arriaga y Lucero Binqvist, a países de Europa y Asia.

Desde 1963 es maestra de la Escuela Nacional de Maestros y de Mejoramiento Profesional de la SEP. Ha participado como programadora y en la elaboración de libros de texto, enfatizando la importancia de la educación artística en la formación de los niños.

En 1973 se integra al equipo de FONADAN, institución que tenía como objetivo el fomento y la investigación de la danza tradicional mexicana. Ahí se desarrolla como investigadora y su trabajo la convierte en "una de las personas mayormente preparadas en el conocimiento de la danza, especialmente en la folclórica y vernácula".⁴

En 1975 se hace un intento de unificación del gremio dancístico y Evelia Beristáin es nombrada secretaria de la Asociación Mexicana de la Danza, de corta vida. También en ese año inicia su labor docente dentro de la Escuela de Arte Teatral del INBA, donde poco después es nombrada subdirectora.

En 1985 hace la coreografía *Tanminangue* para el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana que dirige Miguel Vélez y *Ceremonia del templo del tigre* para una obra del dramaturgo Emilio Carballido.

La vida de Evelia Beristáin ha estado plenamente dedicada a la danza, distinguiéndose por su entrega a las diferentes actividades que ha desempeñado, como bailarina, maestra, coreógrafa, directora, investigadora, programadora. Ha sido una mujer con la fuerte convicción de que el camino del arte contemporáneo mexicano está en el rescate de las raíces nacionales; es en ellas donde encuentra la razón de ser de la danza.

* * *

Yo me inicié en la danza en 1939, en la Escuela Nacional de Danza de las hermanas Campobello, la única en el Distrito Federal. Era la escuela oficial y la más seria. Desde pequeña me entusiasmaba la danza y mi mamá buscó

⁴ *Ibid.*, p. 122.

una escuela para mí, se enteró que había una en Bellas Artes. Empecé ahí a la edad de doce años. Para mí no había peor castigo que decirme: "No vas a tu clase de danza". Fue casi una obsesión estudiar danza. Cuando uno tiene interés por el movimiento, por expresarse corporalmente, se te queda. Es como un vicio.

Yo había participado en el *Ballet 30-30* de Nellie Campobello, pero como alumna de mi escuela primaria, no de la Escuela Nacional de Danza. Estaba en la primaria, en la de Normal de Maestros. Todos los alumnos, allí en la bola, decíamos: "Vámonos al 30-30". Fue una experiencia que a mí jamás se me olvidó. Éramos como tres mil alumnos y era inmenso. Era un ballet de masas enorme, y nunca se me va a olvidar la imagen de Nellie Campobello con aquella antorcha, vestida toda de rojo, corriendo por todo el estadio antiguo, levantando al pueblo, que éramos nosotros y andábamos vestidos de rojo. Corríamos hasta los extremos del estadio, tomando el rifle para irnos a la lucha, el rifle era un 30-30 auténtico, era muy pesado. Éramos miles de chamacos que salíamos corriendo por aquel espacio tan abierto. Luego de correr nos quedábamos todos tirados en el piso, y salía ella, con aquella antorcha, esa mujercota. Bailaba entre todos. Era tan impactante. A mí nunca se me olvidó ese acto. Es una memoria que tengo de mi niñez, de los años treinta. Esos espectáculos de masas durante el cardenismo se iniciaban con *La Internacional*, nosotros la cantábamos.

De la Escuela Nacional de Danza recuerdo a la maestra Yol Itzma, que nos daba ritmos mexicanos, y recuerdo al maestro Vela, que nos daba danza internacional, con danzas rusas, tarantelas, una serie de danzas europeas. También el maestro Vela daba español, además del maestro Agüero y el maestro Obregón, con quien nada más me tocó un mes porque tuvo un conflicto con las hermanas Campobello y se separó de la Escuela. En lugar del maestro Obregón entró, que ya estaba terminando su carrera en esa época, Roberto Ximénez, que fue quien me dio a mí regional mexicano. Roberto después fue una figura del baile español. Gilberto Martínez del Campo fue mi maestro de danza internacional también.

Otra clase que me ayudó muchísimo fue la de ritmos musicales que impartía Francisco Domínguez. Con Nellie Campobello tomábamos la clase de ritmos indígenas. Trabajamos muchos pasos de Concheros, una especie de técnica de pateado. Eran muy fuertes las clases.

Mis maestras de ballet fueron Estrella Morales y Linda Costa. Estrella Morales fue muy buena maestra, nos daba palos en las piernas porque no enderezábamos las rodillas. Su clase la acompañaba su hermana Angélica. Estrella se disgustó con Nellie, a mí me tocó el pleito, hasta se golpearon

ese día, porque Estrella era muy violenta, era una maestra muy agresiva, y Nellie no se quedaba atrás.

Nosotros tuvimos entrada a Bellas Artes como alumnos porque los exámenes finales de la Escuela Nacional de Danza eran allí. Yo bailé en el Palacio de Bellas Artes como cuatro años consecutivos, como alumna.

Cuando estaba en la Escuela también estudiaba con madame Nelsy Dambre. Supe de sus clases particulares y las tomé, en San Juan de Letrán. Era un saloncito. Con madame Dambre trabajé en un espectáculo en el Teatro Iris, con Mario Moreno Cantinflas, que se llamaba el Ballet Francés de madame Dambre. Eso fue en 1943 o 44. Me daba mucha risa porque como ven mi color, yo soy prietota, chula de preciosa, pues madame Dambre me hizo pintar el pelo de rubio, porque tenía que parecer francesa. También estaba Nellie Happee, que era la solista de ese ballet francés. Duramos creo que una semana y media, porque posteriormente quisieron que nosotras participáramos no sólo haciendo ballet clásico (bailábamos el *Vals de las flores* y cosas así), sino que formáramos parte del grupo como segundas triples o coristas. Madame se opuso rotundamente y nos salimos del Teatro Iris.

Yo no me titulé de la Escuela Nacional de Danza porque me pasó una cosa muy curiosa. Yo conocí a Waldeen porque estaban buscando bailarines para una película, de las grandiosas del Indio Fernández, *Bugambilia*. Estaba Dolores del Río con muchísimas parejas en un vals en un salón grande. Guillermina Bravo y Raquel Gutiérrez eran las solistas y lógicamente yo al coro. Waldeen era la coreógrafa y me parecieron preciosas unas clases de ella que fui a ver. En ese momento conocí a Waldeén y nos invitó a trabajar con ella. De la Escuela fuimos Gloria Mestre, Ricardo Silva, José Silva, y otros. Cuando Nellie Campobello se enteró de que nosotros habíamos aceptado trabajar con Waldeen en la película, nos corrió, y nunca más. Yo estaba en sexto o séptimo año, y no quiso nunca, ni hacerme examen extraordinario, ni nada, para darme el título.

Yo pertenezco al Ballet de la Ciudad de México en la temporada de 1943, participando en *Alameda 1900*, *Umbral*, *Fuensanta*, *Vespertina*, *Ixtepec*, *Obertura republicana*. En *Alameda 1900* hacía la parte de las dos solteronas, éramos Lupe Serrano y yo, bailábamos de puntitas las dos. Yo creo que las primeras que iniciaron una corriente mexicanista en la danza, a pesar de que tenían una técnica clásica a través de la cual se expresaban, fueron las hermanas Campobello. Cuando entré a formar parte del Ballet, en el coro, porque nunca llegué a solista allí, me entusiasmaban mucho los ensayos con Gloria Campobello. Era muy curiosa la compañía porque nos tenían desde las cuatro de la tarde hasta las once o doce de la noche. Nos

daban de merendar un bolillo y chocolate, a las ocho de la noche. Como verás la dieta era “muy balanceada”, para bailarines.

En 1944 fue lo de *Bugambilia* y me separé del Ballet de la Ciudad de México y la Escuela Nacional de Danza. Como a mí me gustó mucho el trabajo de Waldeen, cuando me dijeron que nos corrían porque andábamos con otra señora, dije: “Pues me voy”. Y cuando Guillermina Bravo me invitó a tomar sus clases allí donde ensayaban, acepté. Ella fue mi primera maestra de danza moderna y daba unas clases muy dinámicas. Con Waldeen sentía una libertad enorme para mover el cuerpo. A los tres meses de estar tomando clases me llamaron para que fuera yo a los ensayos y estuviera ensayando atrasito. Ya fue cuando Waldeen me vio y empecé a formar parte del grupo. Me presenté en 1945 con la compañía, que se llamaba Ballet de Waldeen. Ahí bailamos un ballet de Waldeen, *Allegreto de la quinta sinfonía* de Shostakovich, que era un ballet de conjunto, éramos ocho mujeres y dos hombres. En 1945 la bailaban Ricardo y José Silva, además de Ana Mérida, Guillermina Bravo, Gloria Mestre, Alicia Reyna (hermana de Rosa), Lourdes Campos. Era muy bella coreografía, a mí me gustaba muchísimo bailarla.

Fue mi primera temporada como profesional y me impactó muchísimo. Allí dije: “Evelia, eres bailarina, ni hablar, ya no puedes hacer ninguna otra cosa en tu vida más que bailar. Sí, porque te sientes realizada. Gozas cada función. Gozas cada clase”. Me dejó un recuerdo imborrable la temporada. Me sentía como bailarina participante, como bailarina miembro de un grupo.

Waldeen se preocupaba porque nosotros participáramos en la creación, que sintiéramos el trabajo en equipo, que platicáramos con el compositor, con el escritor, con el pintor, que participáramos activamente en el proceso de creación de la estructura de la obra misma.

En 1945 el Ballet de Waldeen era un grupo autónomo, pero subvencionado por Bellas Artes. Cuando nos presentamos en noviembre de 1945 estaba subvencionado por Bellas Artes. No había de otra, ¿de qué otra manera se puede producir un espectáculo?

Teníamos mucho público, había una gran respuesta. Era un público popular y de intelectuales, muchos estudiantes universitarios. El público que estuvo formando la Sinfónica por muchos años. Fueron como siete y ocho funciones, porque antes las temporadas eran más largas, y de veras había una respuesta.

El repertorio que teníamos en ese momento fue *En la boda*, con música de Blas Galindo; *Allegreto* de Shostakovich; se montó Mozart, la *Sinfonía Concertante*; *Elena la traicionera* con música de Rodolfo Halffter; *Tres preludios* de Chávez; *Sonatas españolas* del padre Soler.

Cuando Waldeen montó *Elena la traicionera*, antes de empezar el ballet en sí, ella nos hablaba mucho que tomáramos en cuenta cuál era la época, sus costumbres, la invasión francesa. Sin darte cuenta te ibas adentrando en la idea que a Waldeen le interesaba. Con Seki Sano, que era el asesor teatral e hizo el guión escénico, trabajamos conjuntamente. Él nos ayudaba mucho en la parte expresiva.

A cuatro o cinco generaciones nos tocó relacionarnos con músicos, pintores, literatos, y nos abrió un horizonte muy amplio de lo que era el arte en México. Nos sentíamos partícipes de ese movimiento, de esa transformación que estaba viviendo México, una ebullición muy bonita.

En el Ballet de Waldeen las solistas eran Ana Mérida y Guillermina Bravo, porque eran las personas a las que primero invitó Waldeen. A Ana, aunque era de las sokolovas, le gustó bailar con Waldeen. Nosotros apenas habíamos iniciado nuestra carrera en la danza moderna, Gloria Mestre y yo. Sin embargo, todas bailábamos en todo, ésa era una de las características del grupo de Waldeen, no había solistas, todas participábamos en todo. Claro que había momentos en que sí había un pequeño solo y se lo daba a Guillermina o a Ana. Los únicos hombres en esa temporada fueron los Silva, que eran muy buenos bailarines, tenían mucha personalidad, mucha garra, eran muy viriles. Estaban otros muchachos: Juan Ruiz, Enrique Escandón, al que le decían el Carioco, Grishka Olguín (que así le llamábamos, pero su nombre es Alberto y después se fue a Venezuela).

Con el Ballet de Waldeen ensayábamos en una casa enorme que estaba en las calles de Dinamarca y nos acompañaba nada más y nada menos que Miguel García Mora. Luego nos fuimos a Serapio Rendón, frente al cine Encanto y ensayábamos en un auditorio en el que nos dábamos unas ensuciadas porque tenía un piso espantoso.

Yo considero a Waldeen como mi madre artística. Ella es una persona muy sensible, muy capaz, muy culta. Te estimulaba, se interesaba en prepararte, y tenía un gran poder para aglutinar a la gente, para proporcionar esta pasión por la danza. Podrías romperte la pata y seguir bailando. Cuando no hay pasión, cuando no hay entrega, pues lo único que queda es el virtuosismo.

Después Waldeen se fue a Estados Unidos por problemas personales. Se nos fue la madre y nos dejó desamparadas. Sin ella fundamos el Ballet Waldeen, que lo codirigían Guillermina Bravo y Ana Mérida. Dimos una función en el Hotel del Prado con mucho esfuerzo y sin ningún patrocinio, vendiendo boletos. Dimos una única función, y después fundamos, en 1947, la Academia de la Danza Mexicana, donde Guillermina era la direc-

tora y Ana la subdirectora, pero ante el grupo tenían la misma autoridad y reconocíamos a ambas como directoras.

El objetivo de crear la Academia fue constituir un taller de investigación, de búsqueda de nuestras raíces culturales. No se fundó como escuela, sino como taller coreográfico, en donde, con base en la investigación, surgieran obras contemporáneas. En 1947 se presentó la primera temporada, y precisamente para cumplir con el objetivo de la Academia, hicimos la primera gira de investigación artística.

Nos fuimos a Oaxaca, tomando el valle, la sierra y la costa, acompañados por artistas muy reconocidos en la época, como Carlos Jiménez Mabarak y la fotógrafa Lola Álvarez Bravo. Nos fuimos todo el grupo, toda la Academia a investigar la danza de nuestro país, pero ¡qué técnicas ni qué métodos de investigación!, nos fuimos de espontáneos. Encontramos una riqueza increíble. Pensábamos que los elementos de la danza popular mexicana pueden ser magníficos recursos para la creación de una danza moderna. No buscábamos hacer la copia de los movimientos o del vestuario, sino que con base en las características de la danza popular mexicana, crear la contemporánea, igual que Carlos Chávez, Revueltas, Blas Galindo, en la música.

En ese tiempo no había grabaciones, sólo fotografías (por eso iba Lola Álvarez Bravo). Carlos Jiménez Mabarak transcribía sus músicas. Inclusive *La balada de la luna y el venado* tiene temas de esa investigación; además le dio temas de música de la zona a Blas Galindo, cuando compuso *El zanate* para Guillermina Bravo. Ésa fue una de las obras producto de la investigación, y aunque Guillermina no la quiere, a mí me parece que fue una obra muy bella y adecuada para el momento.

De igual manera que aprendimos a hacer investigación en esa época, sin ningún método ni sistema, aprendimos a hacer coreografía. Guillermina Bravo estaba a la par que nosotras, también estaba experimentando la coreografía apenas. Yo me introduje en el trabajo coreográfico mucho después, pero Guillermina es una persona muy dominante y por supuesto, en ese momento, yo la consideraba como mi diosa, después de que nos dejó desamparados Waldeen, cuando se nos fue la madre. Realmente Guillermina cumplió en ese momento como nuestra madre artística, cosa que Ana no. Nos apoyaba, nos estimulaba, trabajábamos. Toda su vida fue una gente muy disciplinada, y nos dominaba en muchos aspectos.

Precisamente por la pasión y la entrega que teníamos en el trabajo se suscitó una serie de dificultades. La separación de Guillermina Bravo de la Academia fue debido a la rivalidad que existía entre ella y Ana Mérida. Guillermina siempre tendía a tomar a la danza en su aspecto social, Ana

tenía un enfoque totalmente diferente. El grupo, en un momento dado, decidió apoyar a Guillermina en su posición, nos separamos de la Academia y habría de nacer Ballet Nacional.

Como ballet independiente buscamos el patrocinio privado con todas las empresas habidas y por haber. Nosotras conservábamos nuestros nombramientos como maestras, y eso nos ayudó mucho, pero empezamos a peregrinar buscando salones. El estudio de la calle del 57 lo encontramos muy curiosamente. Cuando murió Ramos Millán estábamos en el velorio y vimos un letrero que decía "Se renta".

En Ballet Nacional queríamos continuar una línea nacionalista, buscar una danza mexicana. Nuestro eslogan era "Mexicano en su esencia y universal en su alcance". Tenía vigencia y era de una importancia fundamental para nosotros. Por eso fue el nombre de Ballet Nacional.

Ahí hice mi primera coreografía, *Domingos en provincia*. A mí me entusiasmaba mucho, desde muy joven, el romanticismo en México, la época de López Velarde. Incluso hasta me aprendía sus poemas de memoria en mi juventud. Siempre he sido muy feminista y él canta mucho a la mujer provinciana de una manera muy fina, muy delicada. Me entusiasmé mucho con esa idea. Cuando empecé a trabajar esa coreografía, Guillermina me apoyó mucho. La música me la escribió Salvador Contreras especialmente para la obra.

En el aspecto coreográfico también fue importante Seki Sano, porque él nos ayudó a trabajar lo que es una estructura de una obra escénica, ya sea teatral o dancística, porque debe tener una estructura. Él nos dio mucho en ese aspecto. Tuvimos esa gran suerte de tener siempre colaboradores como Seki Sano, que era una herencia de Waldeen.

En 1950 se funda la Plaza de la Danza en Oaxaca a solicitud del gobernador del estado, Eduardo Vasconcelos, e invitó a Ballet Nacional a participar en la inauguración de la Escuela de Danza de Oaxaca. Yo inauguré la Escuela de Danza, trabajé con ciento cincuenta alumnas que tenía inscritas en esa escuela. Como estaba embarazada, en el octavo mes ya no pude dar clases, y para la inauguración Chepina Lavallo tomó a su cargo todo el espectáculo de la Plaza de la Danza.

Me separé de Ballet Nacional en 1950, cuando nació mi hija, y después me fui con Miguel Covarrubias, jefe del Departamento de Danza del INBA.

Miguel fue un caso muy especial. Tenía un gran mundo. Era el ídolo de los bailarines. Tenía un gran interés por desarrollar el movimiento de la danza, y fue de las personas que llegan en el momento oportuno al lugar preciso. Hizo posible que viniera un gran número de maestros, como Li-



Evelia Beristáin. Fotografía de Humberto García.

món. Con él, lo más importante no fue el aprendizaje de una técnica, sino la experiencia de trabajar con un artista creativo. Era imaginativo para todo, y tenía un carácter muy hermoso. Además cuando llegó José ya habíamos trabajado con Xavier Francis, con muy buena técnica.

En *Los cuatro soles* hice el papel de la madre tierra, Xavier y yo hacíamos un *pas de deux*. Ya en la segunda temporada no me tocó bailar porque me embaracé de nuevo. Se me salían las lágrimas cuando veía bailar a las muchachas. Pero tomé dos cursos de coreografía que dieron Doris Humphrey y José. Yo panzona y todo, no me los perdí.

Después de esos cursos puse mi coreografía *Titeresca* que estuvo bastante bien. Fue mi primer ballet serio, estaba yo más madura que cuando *Provincianas*, y lo atribuyo en mucho a las clases de Doris. *Titeresca* es un baile de títeres, de esos de hilo que se venden en los mercados. El libreto lo escribió Roberto Lago, el vestuario y la escenografía los hizo Lola Cueto y la música Salvador Contreras.

Después hice *Leyenda*, basada un poco en un cuento de Graciela Moreno de Arriaga. Tomé una música que me daba idea de magia, de Villalobos, y llamé a don Carlos Mérida que aceptó hacerme el vestuario y la escenografía.

Cuando Waldeen fue invitada por Zita Basich a dirigir la Compañía de Bellas Artes, Waldeen invitó a Anna Sokolow como coreógrafa huésped. En cierta forma ella pensó limar asperezas, pero se creó un problema. Se produjo un rompimiento otra vez, que a mí me pareció nefasto, entre los que habíamos trabajado con Waldeen y los que habían trabajado con Anna Sokolow. Yo creo que no era tanto la rivalidad Waldeen-Anna sino entre nosotras, las waldeenas y las sokolovas. Yo no creo que en el fondo había un conflicto ideológico. Anna decía que nosotros deberíamos pensar en crear una danza universal. Claro, tenía toda la razón del mundo. Waldeen decía: "¿En qué nos vamos a basar para crear una danza universal? Si estamos viviendo en México y México tiene una tradición cultural tan rica". En realidad no había disparidad tan grande para que dijéramos: "Se van a romper relaciones porque ideológicamente son dos caminos opuestos". Si la obra de Anna también se basa en la realidad social que se está viviendo. Entonces dos personalidades tan brillantes, tan valiosas como ellas, no se pudieron identificar. Anna, como de costumbre, se fue, y Waldeen renunció. Entonces se queda la compañía con un consejo y sin dirección.

En 1957 nos fuimos a Caracas con un grupo dirigido por Ana Mérida. Todos éramos de la Compañía de Bellas Artes. Fue cuando muchos miembros del Ballet Contemporáneo habían ido de gira con el Ballet Nacional a

la URSS, China, Rumanía e Italia. Yo no fui porque me había dado miedo separarme de mis hijos por tanto tiempo. Sin embargo, tuvimos una experiencia semejante con el Ballet Popular de México en el 58, cuando fuimos representando a México a la Exposición Mundial de Bruselas. Esa compañía la fundamos Guillermo Arriaga, Chepina Lavalle, yo y muchos otros, y llevamos un repertorio combinado de danza moderna y danza folclórica.

Yo estaba casada con un venezolano y todos los refugiados que conocían mi trabajo me invitaron para crear una compañía de danza en Venezuela. Fui en 1960, fundé la primera escuela oficial de danza y la compañía Danzas Venezuela. Era un grupo de trabajadores y nosotros pertenecíamos al Ministerio del Trabajo. El objetivo era crear una compañía que tuviera raíces nacionalistas. Ése ha sido mi camino siempre. Yo había estudiado técnica Graham con David Wood, y otras técnicas con Merce Cunningham y con Xavier Francis, sobre todo.

Estuve cinco años trabajando en Venezuela, mucho con Grishka Olguín. Hice muchas coreografías, pues tenía que crear repertorio a la fuerza.

En 1961 en Cali, Colombia, tuvimos el primer premio Grishka, Miron Anton, Isabel Aretz y yo. Hicimos giras por Trinidad, Jamaica, Curazao y Colombia, y todo el interior de Venezuela. Lo más bello de esa época es que hacíamos funciones populares al aire libre y nuestros programas se componían de una parte de danza contemporánea y otra de folclor.

Movimiento de percusiones fue la primera obra que monté, basada en todo el proceso de transformación musical que había vivido Venezuela, desde los ritmos indígenas más primitivos, pasando por la influencia negra, la música criolla hasta llegar al merengue que es el ritmo popular que predomina en Venezuela.

Otra obra que me interesó muchísimo fue *Romance del negro Miguel*, uno de los primeros esclavos que se rebeló, con música del venezolano Ángel Sauce. También monté *Sensemayá* con la idea de la culebra tal y como lo manejan en Venezuela; un concepto totalmente diferente a la que hubiéramos hecho aquí en México. Entre mis obras en folclor están *Tres jorjops* y *San Benito*.

Cuando regresé de Venezuela la compañía de danza moderna del INBA había desaparecido y me integré (1965) al grupo Ballet México Contemporáneo que dirigía Rosa Reyna y donde participaban Aurora Agüeria, Roseyra Marengo, Josefina Lavalle, Rosalfo Ortega, John Sakmari, dos muchachos chilenos que estuvieron una temporada, Guillermo Acuña y Jorge Monsalve. Miguel Araiza ya no bailaba en esa época, él era el técnico. Dábamos funciones en la Casa de la Paz. Estuvimos una temporada como de ocho o nueve meses consecutivos, semana tras semana.

Siempre hemos estado luchando por conservar un trabajo, pero es un esfuerzo enorme. A ese grupo lo apoyaba Miguel Álvarez Acosta, cuando era director de OPIC, de la Secretaría de Relaciones Exteriores. El poco subsidio que él podía darnos nos sostenía. Aguantamos como tres años pero por falta de patrocinio hubo de desaparecer, aunque todavía participamos en uno de los festivales de danza que organizó Bellas Artes.

Un profesional de la danza tiene que vivir de la danza, pero cuando no tienes esa posibilidad y tienes que andar buscando cómo vivir, y te dispersas en la serie de trabajos que tienes que realizar, lógicamente pierdes energía, pierdes tus posibilidades de trabajo, de creatividad inclusive, porque llegas harta de dar clases aquí y allá. Llega un momento en que tu organismo no lo resiste y es lo que nos pasa a todos. Por eso yo creo que la danza tiene esa gran problemática, y tienen que subsidiarnos.

Ése es el problema de los grupos pequeños, la subsistencia. Puede haber grupos que tengan mucho valor y mucha calidad pero se desintegran por inanición, porque el patrocinio privado en nuestro país no existe. Si existieran compañías o empresarios interesados en la actividad artística, que dieran ese patrocinio privado, sería magnífico. No tenemos ese hábito en nuestro país, ninguna empresa ni ningún particular tiene esa costumbre. Entonces nos morimos y digo nos morimos, porque nosotros experimentamos mucho esta posibilidad de mantener y de trabajar en grupos pequeños y no lo logramos precisamente por la famosa inanición.

El patrocinio privado no existe. Con Ballet Nacional intentamos mucho ese patrocinio. Cuando salimos de la Academia de la Danza y que nos fuimos como un ballet independiente, buscamos en todas las empresas y creo que conseguimos dos, una era General Motors que nos pagaba en esa época, 300 pesos. Cada mes teníamos que ir a corretear al fulanita para que nos diera los 300 pesitos. Sólo logramos dos a pesar de que nos desplazábamos todas, por distintas partes, a buscar empresas que nos patrocinaran y no respondieron. Luego con Ballet México Contemporáneo igual. Hemos estado en varias ocasiones buscando ese patrocinio privado y ha sido muy difícil. Claro que llega un momento en que tienes que comer y no hay otra más que trabajar dando clases o algo así, y el grupo acaba por desaparecer.

Desde que había llegado a México empecé a trabajar en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, como asistente de dirección. Duré ahí hasta 1973, solamente hice coreografía para el Ballet de las Américas, donde puse *San Juan* para representar a Venezuela.

Yo seguí bailando como hasta 1973. Cuando faltaba gente en el Ballet Folklórico, yo bailaba, y como muy frecuentemente faltaba, pues salía en

todo. A veces como bailarina de danza moderna, a veces de folclórica, un poco de todo, porque con Amalia el espectáculo es el espectáculo.

Desde mi regreso de Venezuela me comisionaron para trabajar en la Escuela Nacional de Maestros, por parte del INBA. Ahí y después en Mejoramiento Profesional, trabajé con los maestros normalistas para instruirlos en los elementos que configuran una danza y estructurarlos.

Con FONADAN sí logramos hacer una serie de trabajos en lo que se refiere a metodologías, a descubrir cuáles son los aspectos que verdaderamente interesan para investigar y conservar la danza tradicional, aspectos de tipo socioeconómico, antecedentes históricos y antecedentes de la misma estructura de la danza. Yo considero que fue importante el trabajo que se realizó allá. Estuvimos combinando mucho la investigación con el fomento de la práctica de la danza dentro del sistema educativo nacional, a través de cursos para maestros.

Yo fui secretaria del único consejo directivo que tuvo la Asociación Mexicana de la Danza. Duramos un año (1975-1976). Fue bonito esfuerzo y hubo muy buena respuesta, pero más tarde se desintegró.

Creo que es necesario que exista una institución que defienda a los trabajadores, pues nosotros tenemos mucho campo de acción dentro del país, y el país nos necesita. Se han creado, desde que el INBA dejó de patrocinar el movimiento de la danza moderna, muchos grupos independientes que tratan de sobrevivir con la ayuda de patrocinios particulares y de algunas instituciones gubernamentales. Algunos subsisten pero muchos mueren, lógicamente.

Hay que trabajar mucho para que la danza vuelva a tener el lugar que alguna vez tuvo dentro de la cultura del país, y dentro del INBA.

Yo me considero pionera de la danza contemporánea, he participado en muchísimos movimientos, tanto de trabajo de investigación, como de bailarina y coreógrafa.

Desde que empecé a bailar, hemos seguido una tendencia hacia lo nuestro, nuestras raíces. Allí tenemos valores, tenemos realmente riquezas y no podemos evadirnos si queremos ser artistas y desarrollar una labor social en nuestras vidas.

Lo que lamento es que las personas de mi generación no tenemos la oportunidad de seguir trabajando en el aspecto creativo porque no estamos integradas a ningún grupo. No nos quieren. Están muy cerrados y no nos invitan, probablemente porque nuestra corriente no se identifica con las que se están trabajando ahora en los grupos de danza contemporánea, pero somos personas que estamos dentro del movimiento. No estamos muertas, estamos "retevivas", y seguimos viviendo de la danza de un modo o de otro.



Evelia Benítez. (Fotografía tomada del libro *La mujer nicaragüense en el Arte*, rephotografía de Crista Coenrae.)

Cuando me solicitó Nacho Sotelo para subdirectora de la Escuela de Teatro, le dije: "Pero Nacho, yo no soy teatrera". En realidad, lo que pasa es que yo estoy desde 1975 aquí en la Escuela dando clases de danza, así he tenido mucho contacto con la Escuela, y participé como programadora en sus nuevos planes de estudio.

Hace unos años monté *Tanminangue* con el ballet de Miguel Vélez, el Ballet Folklórico de la Universidad Veracruzana, y en 1987 *Ceremonia en el templo del tigre* para una obra de Emilio Carballido. Sigo en Mejoramiento Profesional como analista y programadora en el área de educación artística, y como subdirectora de la Escuela de Teatro. Nada más.

Una de las enseñanzas que le ha dejado a la danza mexicana la época nacionalista es el trabajo interdisciplinario. Debería buscarse la manera de volver a integrar equipos de artistas para trabajar de esa manera. Eso para nosotros fue la mayor riqueza que pudimos tener como artistas.

En estos momentos no creo que se podrían reponer los ballets de esa época, porque en realidad corresponden a momentos vividos en una época política específica. Como documento, acabamos de realizar un trabajo con la Unidad de Televisión Educativa, en el cual ya existen los documentos de varios ballets de esa época. Como arte vivo, que esté dentro del repertorio de alguno de los grupos actuales, creo que en la actualidad los grupos de danza contemporánea y la Compañía Nacional de Danza tienen una línea totalmente diferente a la que nosotros seguimos, y lógicamente no les interesa tener en su repertorio obras de una época pasada, porque quieren hacer una danza de vanguardia. Los artistas jóvenes probablemente consideran que esas obras no son lo suficientemente valiosas para tenerlas en su repertorio. Pero considero que sí hay obras que tuvieron una validez en su momento y por qué no conservarlas como obras representativas de una época. Muchas obras actuales se quedan como obras experimentales, con carácter de ensayo, no te dan la idea de una obra artística completa, realizada con todos los apoyos artísticos que debería tener.

Yo creo que si partimos de la base de que la danza de concierto es un espectáculo, ya con eso tienes una dimensión totalmente distinta, y no que la danza contemporánea es taller experimental porque no logras la conjunción de las distintas artes, esa integración que debe tener el espectáculo dancístico. E inclusive puede tener teatro, danza, música, que integre a todas las expresiones artísticas, porque la danza es eso.*

* FUENTES: Charla de Danza con Evelia Beristáin y Josefina Lavalle, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 5 de marzo de 1985. Anadel Lynton, "Evelia Beristáin", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 19, México, INBA, 1988, pp. 3-8.

V. Lin Durán: danza reflexiva y vital

LIN DURÁN ES UNA MUJER CON UNA CLARA INTELIGENCIA Y UN COMPROMISO total con su trabajo. La danza le ha significado una experiencia vital, y ella le ha significado a la danza entrega desinteresada, estudio meticuloso e innovaciones en varios campos.

El mundo que la rodeó desde sus primeros años fue el de las artes; en su propio hogar conoció las artes plásticas y después la literatura, el teatro y la danza.

Lidia Durán Navarro nació en la ciudad de Chihuahua, el 18 de marzo de 1928. Siendo una jovencita se introdujo al mundo de Hollywood y tomó sus primeras clases de teatro, del método Stanislavsky. Al regresar a México se integró al grupo de alumnos de Seki Sano y por medio de él, entró en la danza. Ella había estudiado en la Escuela Nacional de Danza cuando tenía diez años, pero no le convenció; esta segunda experiencia sería diferente: descubrió su vocación gracias a las clases de Guillermina Bravo y después se adhirió al Ballet Waldeen. Esto la condujo a participar en la formación de la Academia de la Danza Mexicana y después a la del Ballet Nacional.

Desde ese momento (1948) hasta 1960 fue bailarina de Ballet Nacional y participó en su organización y administración, así como en la escuela que inició la formación de sus propios bailarines. También incursionó en la coreografía, pero no como un "trabajo empírico basado en la inspiración y la lírica, sino un trabajo creativo con bases".¹

¹ Tulio de la Rosa, en Kena Bastien, "Lin Durán", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 21, México, INBA, 1989, p. 57.

Con el Ballet Nacional bailó en todos los rincones del país, desde el Palacio de Bellas Artes hasta los atrios, las canchas deportivas, las calles, las plazas, guiada por su convicción de crear un arte para el pueblo.

Bailó las obras de los coreógrafos del Ballet Nacional, como *La pastorela*, *La iniciada*, *En la boda*, *El bautizo*, *Fuerza motriz*, *Carta a las madres del mundo*, *Guernica*, *La nube estéril*, *El amor amoroso*, *Juan Calavera* y *Corrido del sol*. Participó en la gira a Cuba que hizo esa compañía en 1960. También para Ballet Nacional creó las coreografías *Sonata* (1953) y *El Cuarto Concierto de Brandemburgo* (1957).

A partir de 1960 se inició en una nueva actividad como cronista y crítica de danza, escribiendo en importantes publicaciones, como el suplemento cultural de *Ovaciones*, en la revista *Política* y en la *Revista de la Universidad*. A través de los innumerables artículos aparecidos a lo largo de la década de los años sesenta que, además, son fuentes de consulta obligadas para reconstruir la historia dancística de ese periodo, es posible conocer su concepción de la danza. Por medio de esos escritos es posible conocer la sensibilidad de Lin, su concienzudo análisis y profundo conocimiento de la danza:

Si el crítico es espectador atento, ojo aguzado por la sensibilidad, percepción inteligente, razón y vida, podrá tender los puentes necesarios entre la obra y el público, entre la inteligencia y la sensación. Si el crítico es así. Pero si además de ser así es también artista, entonces se produce la crítica más objetiva y especializada.

Lin Durán es un ejemplo vivo del retrato del crítico aquí expuesto. Desde sus primeros escritos muestra una gran responsabilidad con el material que juzga: la danza. Mira, observa, estudia antes de emitir sus opiniones en constante renovación y en continua reflexión. Conoce la danza de principio a fin, la estudia desde la ejecución por el recuerdo de sus vivencias y de la experiencia que le dejó ser bailarina en los momentos de construcción de la danza en México[...] Lin Durán, bailarina, coreógrafa, maestra, investigadora, crítica, ha dedicado su vida a la comprensión del arte.²

Lin puede lograr todo esto por su vasta formación: realizó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y conoce ampliamente los secre-

² Silvia Durán, "Prólogo", en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza "José Limón", INBA, 1990, pp. 8-9.



Lin Durán.

tos de la pedagogía, la música, la literatura dramática y las artes plásticas, aunados a su experiencia viva y profundos conocimientos en danza.

Además de su actividad como crítica de danza, en los sesenta Lin se incorporó al equipo de trabajo del Comité Olímpico como traductora, en el Departamento de Promoción y Difusión del Museo Nacional de Antropología e Historia y continuó apoyando al Ballet Nacional en el área administrativa.

Como maestra se desarrolló en la Academia de la Danza Mexicana y en el Seminario de Danza Contemporánea. Sus conocimientos en pedagogía y danza la llevaron a crear, en 1978, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA, donde elaboró planes y programas de estudio; simultáneamente creó el Centro Superior de Coreografía de FONAPAS (ahora Centro de Investigación Coreográfica CICO-INBA) con el fin de dar herramientas para la formación de coreógrafos. En 1983 se encargó del área de danza de la recién formada Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA y propuso la creación de las Escuelas Vocacionales de Arte.

El papel que jugó Lin Durán en la creación de las EVA es relevante ya que por medio de su programa de estudios logra que los niños adquieran cualidades y habilidades específicas necesarias para bailar incluyendo un desarrollo físico, sin por ello impartirles la técnica rígida y formal usual, permitiéndole así al niño que crezca en sus potenciales naturales. El programa implantado por Lin se basa en juegos creativos.³

Dentro del CENIDI Danza, donde se ha desarrollado como investigadora y directora, ha publicado varios libros, entre ellos *La humanización de la danza*, *La danza mexicana en los sesenta* y *El manual del coreógrafo*, además de numerosos artículos.

Lin Durán es una mujer privilegiada: ha logrado cumplir sus anhelos y objetivos, ha desarrollado nuevas alternativas para la danza, ha vivido según sus convicciones. Todo lo ha hecho por la danza: "no fue por mi beneficio personal, ni para ganar dinero, ni laureles. La danza es mi pasión".⁴

* * *

Mi madre era de Chihuahua, pintora, y mi padre un intelectual chileno. Ella se llamaba Lidia Navarro Benítez, nació en 1889. Sus hermanos eran generales de la División del Norte y ella los admiraba. Cierta vez que hirieron a uno de ellos, al que más quería, doña Lidia anduvo en los trenes,

³ Kena Bastien, *op. cit.*

⁴ Lin Durán, en Cecilia Kamen, "Lin Durán o el arte de pensar la danza", inédito, pp. 20-21.

pues en ese tiempo la vida y la muerte se hacía en los trenes, hasta que su hermano sanó.

Después mi mamá fue a Nueva York a visitar a otro de sus hermanos que trabajaba para la Foreign Office. Mi madre tenía treinta y tres años y era soltera, fue estudiante de pintura en San Carlos cuando las mujeres no hacían esas cosas; se había quedado al lado de la abuela. Antes siempre se quedaba sin casar una de las hijas para cuidar a la madre. En Nueva York, se enamoró de mi padre.

La última vez que lo vi a él, yo tenía como trece años. Y ahora me queda una nostalgia tremenda de saber cómo era, de sus anhelos, de sus pensamientos. Siempre se vestía con extraordinaria pulcritud, recuerdo su sombrero impecable, sus trajes perfectos. Se llamaba Rufino Durán Silva. Mi madre decía que él había sufrido muchas pobreza y carencias de afecto. Nació en Chile, y pronto quedó huérfano. Se fue a trabajar a las minas cuando todavía era un niño. Todo lo que hizo en la vida lo hizo solo. Viajó de Chile a Nueva York en el lapso de quince años; a los treinta y cinco años, cuando por fin arribó a Nueva York, conoció a mi mamá. Se casaron en la Logia Teosófica.

Mi mamá decía que sus partos fueron sin dolor, platicaba de los nacimientos de mis dos hermanos y el mío como si hubieran sido fiestas en las que ella era el centro de atención. Nunca se sintió protagonista de nada más. Yo nací por la noche, vino a la casa un médico jovencito con una enfermera; deduzco que eran bastante novatos los dos, porque tengo el ombligo medio feo.

Después de la boda de mis padres comenzó el peregrinar, de Nueva York a Chihuahua, a México, a Los Ángeles, a Chihuahua, a México, a Chile... Ninguno de los dos encontraba realmente acomodo. Cuando vinimos a México yo tenía cuatro años, era un niña alta para mi edad. Como en las escuelas no pedían papeles, me inscribieron fácilmente en la primaria. En Los Ángeles yo siempre estaba con mi mamá y la veía pintar, sentía pasión por aprender a leer, pasaba horas recortando las letras de las revistas y las acomodaba después en un orden que me parecía perfecto.

Me gustaba dibujar a Betty Boop, con sus ricitos alrededor de la cara, me obsesionaban tanto los rizos que continuamente intentaba hacerlos con mis cabellos, esto requería de mucha saliva y paciencia. Desde que tenía cinco años me ha preocupado mi apariencia y creo que me sigue preocupando pero de distinta manera. Pasé de querer ser objeto de deseo a querer ser envidiada y terminé buscando la comodidad sin verme fachosa. Siempre he buscado ser aceptada, tal vez porque siempre me he sentido distinta a los demás.

Desde que era pequeña, aún en la cuna, lloraba cada vez que alguien quería cargarme. Mi autonomía quería afirmarse desde entonces. Mi mamá tenía que trabajar y atender la casa por lo que yo me hice muy autosuficiente, iba a la escuela, me inscribía, sacaba dieces. Era muy estudiosa pero muy tímida. Mi papá siempre estaba fuera, se iba temprano, no comía nunca en casa porque a mi mamá se le quemaba siempre la comida. Yo heredé su vocación culinaria. Ella no se sabía defender, era la típica mujer abnegada, no se rebelaba jamás, por eso comencé a ser rebelde, para defenderla, hasta que llegó un momento en que parecía que los papeles se habían cambiado, yo era la mamá y ella, la hija.

A ella le importaban mucho las causas sociales, íbamos a las manifestaciones, yo prendida de su mano. Nunca olvidaré la expropiación petrolera, mamá nos llevó al Zócalo a echarle vivas a Cárdenas, después a Bellas Artes, donde se hizo una colecta para pagarle a las compañías extranjeras. Fue muy emocionante.

Mi padre era muy amigo de Pablo Neruda, en casa siempre hubo vino chileno, empanadas y la guitarra. En la casa de mi tío Pepe Garro, que era español, se hablaba mucho de política. Toda mi niñez estuve oyendo hablar de justicia e injusticia, de marxismo, de comunismo, de las brigadas internacionales y esas cosas. Para mi madre, que tenía mucha sensibilidad y una generosidad extraordinaria, esas reuniones fueron un acicate para luchar por los pobres, aunque fuera más pobre que ellos. Cuando estudié a Marx me encantó porque me dio toda la base para pensar realmente sobre lo estructural, lo esencial. Me proveyó de una capacidad de análisis para sacar mis propias conclusiones, aun para no dejarme llevar por lo anecdótico, por la propaganda que hacían los países socialistas. Íbamos a las manifestaciones de la mano, ella dibujaba carteles y pancartas, en ese tiempo se hacían carteles alusivos a los problemas sociales. Siempre nos hablaba de pintura, tenía una pasión por lo visual, nos inculcó esa sensibilidad plástica, esa necesidad de estar en contacto con la pintura.

Después de tantos años de estar ausente de su patria, mi padre inició su lucha por el regreso. El hecho desencadenador fue de origen médico. Pablo Neruda, entonces cónsul de Chile en México, le ofreció el transporte en barco y un empleo al llegar a Santiago. Nos fuimos pues, en calidad de repatriados en un barco japonés, justo antes de la agresión a Pearl Harbor.

Estuvimos en Santiago de Chile un año completo y nos regresamos a México. Mi mamá me mandó a Los Ángeles con una tía, cuando yo tenía como quince años, y viví uno en esa ciudad. Ahí empecé a tener éxito como mujer; aunque era una niña, muchos se enamoraban de mí, al menos eso era lo que yo creía. Éramos una pandilla de latinoamericanos, y nos

contrataban como extras para bailar en las películas. Nos pasábamos la vida bailando rumba. Asistía a unas clases de actuación por un muchacho que era actor y me llevó a lo que ellos llamaban El Método; a raíz de eso surgió mi ilusión de ser actriz. En Los Ángeles fue donde pude florecer, mi mamá se había quedado en México y Rubén mi hermano se enlistó en el ejército, así es que yo me quedé sola, trabajando en una galería de arte. Era el fin de la guerra, sobraba trabajo. Regresé como vampiresa, no me reconocían. Tenía diecisiete años. A esa edad ya estaba lista para casarme y tener hijos.

Cuando regresé a México conocí a gente que estudiaba con Seki Sano y me metí a estudiar con él. Además modelaba pieles para Kamchatka, las exhibiciones y los desfiles de moda eran en El Patio. También modelé para Alberto Pani. Hice películas pero nunca tuve ambición de ser actriz de cine. En cambio Ismael Larumbe, mi primer marido, se moría por hacer carrera cinematográfica.

Lo conocí en las clases de teatro, éramos casi de la misma edad; él hacía pequeños papeles en el cine. Después se dedicó al doblaje porque tenía una magnífica voz. En aquel tiempo era un muchacho muy guapo; me gustó porque era muy simpático, muy desparpajado, alegre, lleno de historias. Después me di cuenta de que todo eso era pura frivolidad, pero a mí me parecía encantador. Vivimos juntos cinco años; fue el padre de Pablo, mi hijo mayor, que se le parece muchísimo.

Ismael había intentado ser torero, para lo cual tuvo que pasar por ser novillero, después se dedicó a la actuación pero le quedó el gusto por la fiesta. Íbamos todos los domingos a las corridas, él me explicaba y yo aprendía. Era la fascinación del movimiento corporal, con un ritmo que viene de la entraña, de una percepción increíblemente afinada. Comparo a los buenos bailarines con los buenos toreros en la precisión del tiempo, en la entrega, como si se les fuera en ello la vida.

Mi primer contacto con la danza fue cuando yo tenía unos nueve años. Mi papá nos llevó al estadio a ver esos espectáculos de ballet de masas que hacían las hermanas Campobello; creo que se inspiraban en lo que se hacía en Alemania antes de la primera guerra mundial. Vi el 30-30 con cientos de jovencitas corriendo de un extremo a otro del estadio. Vestían trajes color rojo quemado y llevaban una carabina empuñada en alto. Creo que la energía que desplegaron fue lo que me cautivó; quedé enamorada.

A los diez años de edad, entré a la Escuela Nacional de Danza que estaba en el Palacio de Bellas Artes. Estaba muy flaca y mal comida, no tenía fuerza, no tenía músculos y muy pronto me pusieron zapatillas de punta, era tan incómodo y me parecía tan horrible que le dije a mi mamá

que ya no quería volver. Fui seis meses cuando mucho, ésa fue mi experiencia con el ballet, una experiencia desastrosa.

Después, en la casa de Amalia Hernández, que es mi prima, ensayaban Amalia, Guillermina Bravo, Chépina Lavalle, Waldeen... recuerdo que las veía bailar. Había un salón grande donde también se hacían fiestas y todos los primos bailábamos. Lo primero que aprendí fue la rumba y más tarde flamenco. Amalia tuvo la paciencia de enseñarme a tocar las castañuelas. Era muy divertido y me inició en las sensaciones rítmicas.

Entré a la danza moderna por Guillermina Bravo. Seki Sano nos pedía que tomáramos clases de lo que en la técnica Stanislavsky se llamaba biomecánica. Nos dijeron: "Tienen que estudiar danza porque deben tener un cuerpo bien preparado"; Seki Sano lo planteó como una "expresión corporal". Las clases las daba Guillermina; eran rarísimas, de movimiento, inventaba cosas para que nos moviéramos, era muy ameno.

Me entusiasmé realmente con la danza cuando vi bailar al grupo de Waldeen, en 1945, ¡cómo me conmovió! Guillermina bailaba. Me impresionaron dos obras de Waldeen: *Danza de las fuerzas nuevas*, con música de Prokofiev, y *La danza de las desheredadas* (de *La Coronela*). En esta última las mujeres llevaban rebozo, nunca había visto mujeres con rebozo en un foro.

Luego se fue Waldeen de México y Guillermina decidió hacer el Ballet Waldeen para honrar a su maestra y ya me enganché en ese proyecto porque de actriz no la hacía, pues no tenía voz.

Con Guillermina Bravo era delicioso y me sentía muy bien porque realmente me pude expresar. Toda la vida había estado metida en un ambiente de arte y de cultura; me le pegaba a Elena Garro y siempre estaba escuchando las conversaciones de los intelectuales. Aunque mis hermanos eran excelentes pintores y aunque yo misma había pintado, no quería la plástica, quería un camino para mí. Entonces cuando encontré la danza dije: "Aquí", y me quedé.

Además, era la época del nacionalismo y eso no sabes cómo te engancha porque de joven es muy fácil ser fanático. En esa época ser bailarín era ir contra la sociedad, ser rebelde. Me daba mucha fortaleza ir en contra de la sociedad.

No creo que tuviera tanto talento, lo que pasa es que no había mucha gente que le entrara con tanta pasión a las cosas. Nunca fui buena bailarina porque nunca tuve formación, no había maestros. Cuando apareció David Wood en México me desarrollé muy rápido, pero ya tenía todos los vicios de la gente que no tiene buena técnica. Lo que quería era ser coreógrafa.

Comencé formando parte de lo que se llamó Ballet Waldeen. Nuestra función la vio Carlos Chávez y nos llamó a formar la Academia de la

Danza Mexicana, como parte del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes. La idea era hacer un grupo de danza mexicana, hacíamos muchos viajes, sobre todo a Oaxaca.

Ana Mérida le dijo a Carlos Chávez que Guillermina había hecho una célula del partido comunista. Entonces Chávez nos mandó llamar para preguntarnos sobre esta situación. Le dijimos que nos reuníamos para discutir acerca de lo que estábamos encontrando y nos dijo: "Pues no quiero que se vuelvan a reunir, porque aquí hacen lo que yo mando". Nunca se me van a olvidar esas palabras. Entonces saliendo de allí decidimos independizarnos. Le escribimos una renuncia colectiva y no lo volvimos a ver nunca.

Eso fue en 1948, nos separamos y fundamos el Ballet Nacional. La idea era formar un ballet nacionalista y queríamos ser independientes. El marido de Evelia Beristáin, Juan Kochen, encontró un local en la calle del 57, en el Centro Histórico, y él pagó la primera renta. Empezamos a dar funciones en las calles, en las plazas, en los pueblitos.

Lo que queríamos era hacer danza mexicana. El problema más importante, me da pena decirlo, fue el económico, pero teníamos gran entusiasmo, gran espíritu de sacrificio, gran convicción. Las primeras directoras fueron Chepina Lavalley y Guillermina Bravo. Desde el primer día nos lanzamos a pedir subsidios, cada una por su lado, yo fui una de las que más se dedicó a eso porque tenía más éxito. La gente de ese entonces era más generosa que ahora, porque era la época del alemanismo y había un gran derrame de dinero, fue cuando se inició la industrialización en México. Los artistas nacionalistas, los que quedaban, nos apoyaban.

Nos contrataban distintas instituciones, por ejemplo, la Comisión Nacional del Maíz. Pagaban los gastos de hotel, alimentación, publicidad, etcétera, y ya lo que nos tocaba era poquísimo. Bailábamos en lugares abiertos, en pequeños estadios, una plaza, una cancha deportiva, a veces un pequeño teatrillo por ahí. Lo que hacíamos era poner un tablado, el equipo de sonido y una tienda de campaña para cambiarnos.

Seguíamos por un entusiasmo enorme y una gran convicción, estábamos descubriendo América: era la pasión de hacer algo importante y nuevo, sentíamos que éramos "el incomprendido de la vanguardia".

Tuve el privilegio de desarrollarme en equipo, en conjunción con gente que creía igual que yo en la danza moderna. Fui muy feliz, y sigo creyendo en ella, lo que pasa es que no estamos de acuerdo en el cómo. Para mí, el cómo consiste en llevar la danza a profundidad, escarbando a fondo y agarrando lo más esencial de la cultura. Porque lo que hicimos mucho fue agarrar elementos superficiales.



Lin Durán y Raúl Flores Guerrero.

En los años cincuenta tuve papeles principales en las obras de Ballet Nacional. Donde bailé más fue en *Guernica*, yo hacía el papel principal y Valentina Castro hacía de mi hija. Disfrutaba todas las coreografías. Yo tenía una cualidad: el ritmo interno y externo. Rocío Sanz me decía: "Me gusta verte bailar porque siempre estás con la música". Tenía la capacidad de interpretar, de meterme en un papel. Estaba educada en la plástica, entonces tenía un sentido de la plástica muy desarrollado.

Más que ser bailarina, siempre soñé con ser coreógrafa, y luego con ser maestra. Tal vez porque desde muy niña empecé a acumular conocimientos y tienes necesidad de compartirlos.

Empecé a hacer coreografía con Tulio de la Rosa y Freddy Romero en 1957, con una fuga de Bach. La estrenamos al aire libre en Acapulco con Carlos Gaona. Después empecé a hacer otra que era de animales, basada en un poema de García Lorca, "El caracol, pacífico burgués de la pradera", pero no la terminé.

Me puse a estudiar música a fondo. Empecé a teorizar, a investigar y a leer sobre la danza desde los años cincuenta. Luego me metí a Filosofía y Letras; fueron como cinco años.

En Ballet Nacional di clases de técnica —no sé cómo me atrevía— y daba clases de teoría —análisis de los problemas conceptuales— de la danza como arte.

Después de aprender la técnica Graham con David Wood, ocasionalmente daba clases de técnica en la ADM. Guillermina me mandaba a un lugar y a otro. También me mandó a Xalapa. Di clases de técnica en la ADM cuando estaba en las instalaciones de la Unidad Cultural del Bosque. En los setenta empecé a dar clases de teoría de la danza.

Conocí a Raúl Flores Guerrero, quien después sería mi marido, a principios de los años cincuenta. Él escribía sobre arte. Empezó a ir a Ballet Nacional y a escribir sobre la compañía. Le gustaba lo que hacíamos, pero también le gustaba lo que hacía Ana Mérida en la ADM.

Antes de conocer a Raúl nunca había escrito, pero como estuve estudiando en Filosofía y Letras, tuve la oportunidad de redactar mucho. Empecé a escribir porque él se murió. Quería, de cierta manera, seguir con su obra. Sólo una vez trabajamos juntos: cuando él era director de la Academia de la Danza Mexicana, hizo un consejo técnico y yo estuve allí.

No recuerdo cómo lo conocí, pero nos hicimos amigos. Él había visto una función de Ballet Nacional en Xochimilco, en un tablado, y le interesó muchísimo. A veces aparecía por el estudio de la calle del 57, y hasta llegó a tomar clases junto con Héctor Bonilla y más gente de teatro. Tenía como diecinueve años. Después, Feliciano Béjar dio una fiesta para despedirme

porque me iba a Europa. Cualquier pretexto era bueno para reunir a toda la gente del arte en los cincuenta. Yo iba acompañada de un general que era procurador de Justicia Militar. Raúl lo eclipsó. A los dos días me fui a Europa y el romance se hizo por carta, escribió durante los cuatro meses que estuve allá.

Para ir a Europa, mi cuñada francesa y yo viajamos en un tetramotor pues todavía no había jets comerciales, y el viaje fue terriblemente largo. Habían pasado apenas unos años de la guerra, la gente había quedado muy pobre, se vestían con mucha modestia, casi todos de oscuro, era deprimente. En París conocí a Raymundo Duncan, el hermano de Isadora, en su fiesta de cumpleaños. Él vestía una blanca túnica griega y sandalias que él mismo manufacturaba, de eso vivía, además tenía un culto orientalista, nunca supe cuál.

Había visto nieve en Chile, en la cordillera, sin embargo, caminar por las aceras sintiendo caer los copos era algo nuevo. Estaba extasiada. Qué extraño era París en tiempo de Sartre, de los existencialistas; la Greco cantando, con sus suéteres negros y su cabello lacio. Fue maravilloso. Después de un mes ya había recorrido toda la ciudad y decidí tomar un tren hacia Italia. En Roma tenía amigos, Juan Soriano y Diego de Meza. Me hicieron una recepción para presentarme a su vez a todos sus amigos. Fui a Venecia, a Capri y desde luego a Florencia, el arte me tenía capturada, era algo fundamental en mi vida.

Cuando fui a Europa mi mamá se quedó con Pablo. Raúl lo iba a ver, lo bañaba y jugaba con él. Cuando regresé estaba en Veracruz esperándome con ansiedad, pero pasaron muchos años antes de casarnos, él era más joven que yo. Pensé que iba a ser una aventura, estaba recién separada de Ismael, nunca imaginé que Raúl fuera a convertirse en mi gran amor.

Él estaba terminando la carrera de Historia, en Filosofía y Letras, pero ya había estudiado Antropología, después Arquitectura, era un hombre insaciable de conocimientos. Me animó a estudiar. Yo iba de oyente, escogía las clases que me gustaban, como la de Arte Colonial de Paco de la Maza o la de Arte Moderno de Justino Fernández.

Raúl era moreno, muy armonioso, muy sensual, estaba dotado de una fogosidad enorme. Tenía una voz agradable, daba conferencias y clases. Escribía sobre danza. Era muy minucioso, sus artículos son largos, los reuní en un libro donde el lector puede revivir lo que era esa época. Se ha convertido en libro de consulta.*

* Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana, 1953-1959*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, México, CENIDI Danza "José Limón", INBA, 1990.

Cuando fue director de la ADM, Raúl trabajó muchísimo; tenía veintiocho años. En el siguiente sexenio Ana Mérida fue nombrada jefa del departamento de danza, ella le pidió la renuncia, porque Raúl había hecho críticas muy fuertes a su trabajo. Le dolió muchísimo, él había invertido mucha energía y pasión en ese proyecto. Le ofrecieron una beca en un momento en que no quería saber nada más. Era de un año, en la Universidad de Columbia, debía escribir un libro sobre escultura. Se fue a Nueva York a visitar museos, acumuló una enorme cantidad de material, pero no cristalizó el libro. Murió unos días antes de regresar.

No pude hacer el duelo correctamente, tuve que sacar adelante la situación, volví a trabajar, en el Museo de Antropología y en el Comité Olímpico, todo al mismo tiempo.

La última vez que bailé fue en diciembre de 1960, en Cuba. Aunque ya no bailara no dejé la danza, durante todo ese tiempo me dediqué a la administración del Ballet Nacional. Me encargaba de pagar los honorarios y de conseguir el dinero y los subsidios. Hice miles de horas de antesala para conseguir subsidios.

Conocí a Emmanuel Carballo, él me animó a escribir, yo sentía que muerto Raúl no había ya quien escribiera sobre danza, y yo ya no estaba bailando, me pareció que era una forma de seguir en contacto con la danza, de tomar el relevo. Yo nunca había escrito para ningún periódico, a veces escribía cosas para Ballet Nacional, las presentaciones y cosas de ese tipo, o le ayudaba a Guillermina en sus conferencias.

Al dejar de bailar me quedó un hueco terrible, incluso tenía pesadillas y tenía que colmar esa pasión por la danza de alguna manera: sólo me quedó la posibilidad de pensar. En el Comité Olímpico hacía traducciones, así que con toda naturalidad empecé a traducir textos de danza para dárselos a mis exalumnos; entonces fue que comencé a reflexionar sobre el fenómeno danza. Empecé a estudiar para entender qué era la danza, la teoría de la danza y comencé a dar clases en el Ballet Nacional. Pero desde antes, cuando Raúl escribía crítica de danza, discutíamos sobre las percepciones de cada quien. Estaba en cuestionamiento constante, ésa es una de mis características, necesito saber el por qué de las cosas. Tengo la manía de analizar y sintetizar. Es como cuando un reloj se descompone y lo desarmamos para ver dónde está el mal, así funciono yo en relación con las ideas, quisiera llegar siempre a donde está el problema, tengo la obsesión de ir al fondo y resumir.

Cuando viví en Los Ángeles con mis padres aprendí inglés simultáneamente al español; desde entonces soy bilingüe. Me gustan los idiomas. Estudié francés, porque quería leer a los grandes literatos en su idioma;



Lin Durrain.

italiano porque me pareció fácil y conocí en Roma mucha gente maravillosa; portugués, porque alguna vez cayó en mis manos una novela de Jorge Amado. En 1960, tras la muerte de mi esposo, conjuraba la pena repitiendo incansablemente frases y palabras sabrosas de decir en italiano. Era una escapatoria.

Un tiempo, cuando trabajaba en el Comité Olímpico, estuve al frente del Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica, que creó Raquel Vázquez, y que recibía subsidio de la UNAM. De allí salieron Lidya Romero, Eva Zapfe, Rosa Olvera y Gilberto Ruiz. Yo daba clases de teoría en los setenta. No sólo fue un preámbulo del CESUCO sino de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea también.

Cuando estaba Ortiz Macedo de director de Bellas Artes me llamó para que fuera su asistente. Allí conocí a Vázquez Araujo, quien en 1978 me pidió que organizara la escuela de contemporáneo. Me importaba formar bailarines con sensibilidad. Acepté adolescentes hombres y llegaron muchos. Después se hicieron los grupos especiales. Lo más acertado fue el plan de estudio y el hecho de haberle dado entrada a tantos muchachos que se morían de las ganas de bailar.

Para formar esa escuela nadie me ayudó, no sabes qué tristeza me daba, pero estaba preparada porque había leído todo lo básico de la educación. A pesar de ser muy autocrítica, no le encontré fallas.

En ese momento me pregunté dónde iban a estar los coreógrafos. Me preocupaba mucho que salieran bailarines por todas partes, y no hubiera coreógrafos. Si no había formación de coreógrafos iba a llegar un momento en que los bailarines iban a tener que ponerse a hacer coreografías sin saber cómo, pensaba yo. Y así sucedió en la mayoría de los casos.

Percibí una carencia de maestros formados como tales y coreógrafos formados como tales. Por fortuna encontré, con la formación de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, la manera de aplicar los conocimientos que había venido acumulando en torno a la educación.

En el CESUCO empecé a dar clases de coreografía, un método que era una conjunción del método de Stanislavsky y de cómo manejar las emociones unidas al movimiento corporal.

De 1983 a 1988 trabajé en las Escuelas Vocacionales de Arte. No sabes todo lo que aprendí. Fue un proyecto maravilloso. Creo que es una de las cosas de las que estoy más orgullosa porque sirve para preescolar, primarias, etcétera, y porque no es un aprendizaje de habilidades sino para hacerte creativo. Está probado que los niños creativos son los más productivos después. Era un trabajo en equipo y me llamaron a formar la parte del área de danza, para echar a andar las EVA en todo el país, como Los Mochis, Querétaro,

Villahermosa, etcétera. Elaboré los programas, son puros juegos creativos. Es la etapa en que se define la vocación (niños de diez a catorce años).

Dentro del CENIDI Danza escribí *La humanización de la danza*. Elegí a Noverre, Mary Wigman, Doris Humphrey y Martha Graham; tomé lo que tienen en común al respecto. El tema surgió a raíz de ver a los bailarines bailar como robots.

El manual del coreógrafo lo escribí para ayudar a los maestros que trabajan con la creatividad. Entonces tiene una parte dedicada a la creación coreográfica y otra parte dedicada al desarrollo de la creatividad a nivel infantil. A los maestros se les hace "vivir" lo que después les van a pedir a sus alumnos que experimenten. Desde el principio les advierto que las actividades no son para que las repitan automáticamente. "De maestros creadores, alumnos creadores", es nuestro lema.

Cada cierto tiempo cambio mi sistema para dar clases de coreografía, porque uno aprende mucho enseñando. Ahora trabajo a partir de los elementos estructurales de la coreografía, hasta lograr microunidades en las que todo está contenido o interactuando. Me he especializado en presentar un planteamiento que permita la creatividad de mis alumnos.

Preveo microunidades con propósitos muy sencillos, sin meterse en grandes profundidades, esto se puede hacer en cada clase, que quede una unidad que cada quien organizó, o que el que se propuso como coreógrafo en ese momento puede hacerlo con el resto del grupo. Es muy satisfactorio para ellos, porque ven un producto terminado aunque sea sencillísimo, aunque sea un simple encuentro de personas o un encuentro de dos grupos antagónicos, cosas muy sencillas que no tienen más desarrollo que el hecho en sí.

Lo más difícil de enseñar y de que logren manejar, es el lenguaje coreográfico, es decir, cómo se dice con danza lo que se piensa en lenguaje verbal. Ésa es la parte más avanzada de los estudios coreográficos. Cómo decir en lenguaje coreográfico que una mujer está enamorada sin caer en clichés y que todo el público lo entienda; o querer decir que la explotación y opresión de los indígenas ha durado siglos; o transmitir que los matrimonios viejos viven en la incomunicación total; o hablar del caciquismo como en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Es como pasarlo del español al chino, aun cuando el espectador, en el caso de la danza, hable también chino.

El lenguaje coreográfico sería la comunicación con el espectador para que éste pueda "leer" de acuerdo con su propia experiencia sensorial, emocional y conceptual. Si el tema es "la unión hace la fuerza", por plantear algo sumamente sencillo, verás que habrá grupos de bailarines uniéndose de alguna manera para proyectar que sus energías, al sumarse, produzcan

una gran fuerza. Y esto puede diseñarse con avances poderosos, por ejemplo, pero dentro de un contexto de conflictos centrales y secundarios en el desarrollo, así como de contraste dentro de una totalidad de sutiles interrelaciones.

En resumen serían: tema, situación, conflicto, motivación, contraste, ritmo, lenguaje corporal, dinámicas y composición temporal y espacial. Tomando en cuenta estos pilares de la coreografía podremos construir una danza breve en que el espectador "lea", con percepción e imaginación (no racionalizando) lo que el artista desea comunicarle. Cada espectador "lee" diferente, porque conecta sus propias vivencias, pero si el producto tiene unidad, claridad y coherencia, logrará convencerlo y conmoverlo, ya que reconoce una realidad vital y se reconoce en ella.

Cuando tú das los parámetros o las consignas que nunca pasan de tres (no se trata de complicarles la vida sino de que puedan entrar en la creatividad con facilidad), los propios parámetros son los que inhiben los clichés. Cuando alguien no entiende de qué se trata, sus compañeros se lo señalan, porque después de cada actividad hacemos una reflexión común y ahí se despejan estas dudas. La pantomima puede ser a veces tan forzada y tan fuera de lugar que destruye todo el trabajo, entonces ellos mismos se dan cuenta o sus compañeros se los hacen notar. Cuando una persona no está en el proceso creador puede refugiarse en los clichés; si está metida en pleno proceso creador, si está sintiendo, pensando y moviéndose, es muy difícil que caiga en vicios de repetir, por ejemplo, movimientos de la técnica; desde el principio se empieza a señalar y no se convierte en un gran problema. Quienes no tienen imaginación o están muy bloqueados tardan algo de tiempo en poder sensibilizarse, por eso me interesa tanto que la clase previa a la mía sea de expresión corporal. Si están bloqueados o tienen miedo al ridículo se hace énfasis en lo positivo; nadie tiene por qué sentirse mal, porque cualquier cosa que se haga, si lo hacen con la intención de trabajar es válida, puede ser más interesante uno que otro, mejor bailado uno que otro, pero todos tienen algo; siempre hay algo valioso, en cualquier trabajo. Si se resalta lo que fue un mínimo descubrimiento, la gente no se inhibe, sólo hay que darle su tiempo.

Las motivaciones son fundamentales; todo movimiento debe tener un sentido, una intención. La motivación consiste en, primero, establecer una situación por muy simple que sea. Como se hace en teatro. Por ejemplo, estás en un bosque, o en la calle de Madero —mientras más concreto mejor—, vas caminando y te encuentras a una persona que creías que estaba muerta. Tienes que pensar en situaciones conflictivas, a veces, situaciones límite, aunque no siempre es así. Es muy sencillo. Simplemente te

cruzas con una persona y te gusta, ésa es la situación. Pero puede ser una persona que tú creías muerta y de pronto la ves, ¿cuál es tu reacción y cómo la vas a expresar con danza, con movimiento? Eso te surge de una situación de conflicto. No sabes si la vas a abordar o si te vas a ir corriendo, pero está planteada la situación y lo que salga de ahí tendrá por fuerza que ser interesante.

El contraste en los diseños corporales. Puedes cambiar de dirección, de frente, de nivel, de dinámica, de energía, por supuesto, puedes cambiar de diseño corporal, pero la idea es que el contraste sea en el tiempo. Por lo tanto, primero tiene una cualidad, después otra, luego, cambia a la opuesta y este mismo juego se hace en la música para evitar la monotonía. Este principio del contraste se maneja en todos los niveles de la danza, desde un movimiento hasta una obra entera.

La motivación tiene que estar relacionada con la energía, de otro modo el alumno se queda sentado, puede estar pensando o sintiendo pero no se mueve. Puede ser también un simple juego de energías, una abstracción, sin situación dramática. Puede ser una situación en la que tú propongas la línea recta, entonces todo tiene que ser línea recta. Y puede ser que otros sugieran la línea curva, y todo sea línea curva. Esto sería lo geométrico, que es una abstracción, pero hay situaciones en las que no hay historia, ningún elemento que se desarrolle, nada más un movimiento corporal al que se buscan variantes y desarrollos como en la música; la motivación está en cómo encontrar las variantes y los desarrollos. Yo trabajo del contenido a la forma y viceversa. La forma te lleva, te sugiere ciertos contenidos, los contenidos te sugieren ciertas formas y esto está interactuando continuamente, pero tienes que arrancar de algo, tienes que dar una motivación primaria y advertir a tus alumnos que eso puede seguir hacia otras cosas, que no es una escena de teatro, sino un punto de partida para que arranque el movimiento.

Nunca he creído que la danza sea un lujo, nada que alimente el espíritu puede ser un lujo, al contrario, es fundamental como las tortillas y los frijoles. El arte enriquece tu vida porque equilibra la satisfacción de tus demandas y eso significa un cierto modo de plenitud.*

* FUENTES: Entrevista a Lin Durán, por Kena Bastien, CENIDI Danza "José Limón", México, noviembre de 1988. Entrevista a Lin Durán, por Kena Bastien, CENIDI Danza "José Limón", México, 22 de febrero de 1989. Entrevistas a Lin Durán, en Cecilia Kamen, *Lin Durán o el arte de pensar la danza*, México, 1996-1997, inédito.

VI. Roseyra Marengo: danza gozosa

ROSEYRA MARENCO TIENE UNA PRESENCIA APABULLANTE, UNA SONRISA fácil y una danza cargada de fuerza física y emocional. Nació en Coatzacoalcos, Veracruz, el 29 de abril de 1939.

Con una terquedad admirable inició sus estudios en la Academia de la Danza Mexicana en 1949, teniendo entre sus maestros a Ana Mérida, Amalia Hernández, Guillermo Keys, Xavier Francis, Merce Cunningham, Waldeen, David Wood, Anna Sokolow, Antonio de la Torre y Beatriz Flores.

En 1950 se incorpora al Grupo Experimental de Ana Mérida, con el que realiza giras por el país y Guatemala. Dos años más tarde baila con el Ballet Moderno de México, dirigido por Amalia Hernández, donde crea su primera coreografía, *Movimiento sinfónico* (1953). Esta obra le merece el reconocimiento de la crítica, pues a pesar de ser su primer intento en la creación se atisba ya el surgimiento de una gran coreógrafa:

Las excelencias son muchas en esta danza, plasticidad y dinámica armonizadas en los movimientos, con un verdadero sentido estético; espontaneidad y claridad en la expresión artística. Indudablemente que el talento y la gran calidad técnica que como bailarina tiene Roseyra Marengo la conducirá, en poco tiempo, a lograr la perfecta coordinación en la creación integral de sus ballets. Éste, su primer paso, la ha comprometido con el arte de México.¹

En 1954 ingresa en la compañía oficial de danza moderna de Bellas Artes; en 1957 viaja con el Ballet Mexicano a Venezuela, consiguiendo

¹ Raúl Flores Guerrero, "Negación y afirmación de la danza", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 15 de noviembre de 1953.

importantes éxitos; actúa en Ballet Nacional como artista invitada en 1964 y 1966, y en el Ballet México Contemporáneo en 1966.

Pero fundamentalmente donde se desarrolló como bailarina, maestra y coreógrafa, fue dentro del Ballet Folklórico de México, en donde ingresó en 1963. En esa compañía no sólo se desempeñó como primera bailarina, sino que creó obras que inusitadamente se mantuvieron en repertorio por una década: *Ballet de Argentina* (1968), que le valió un diploma en el Festival Latinoamericano del Folklore de Argentina (1979), y *La noche de la gritería o Ballet de Nicaragua* (1969), ambas para el Ballet de las Américas.

Para la compañía Ballet Clásico 70 creó, conjuntamente con John Fealy y Nellie Happee, *Letanía erótica para la paz* (1973), basada en un poema de Griselda Álvarez.

Dentro del Ballet Folklórico, del que sale a finales de los años ochenta, tuvo la oportunidad de tomar cursos de especialización de técnica Nikolais con Phyllis Lamhut y su compañía, de técnica Graham con Hally Laurell, y de teatro con Clementina Otero de Barrios.

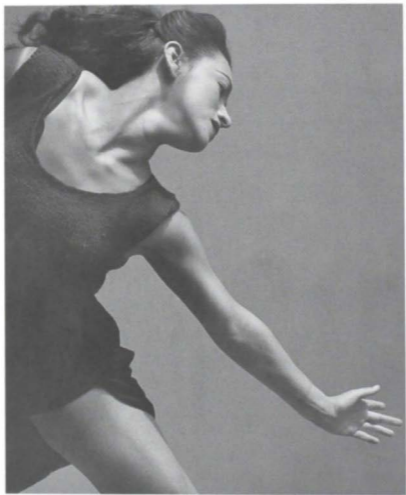
Paralelamente a su trabajo en Ballet Folklórico, Roseyra Marengo se ha dedicado a la docencia dentro del INBA y el IMSS, contribuyendo a la formación de bailarines y de un público conocedor de la danza.

Otras de sus obras coreográficas son: *Danza de una tejedora*, *Danza de una paralítica*, *Danza de una joven que baila su amor y su deseo*, *Danza de las mascaritas*, *Danza de los pardos*, *Danza de los doce pares de Francia y Planos*, que han sido bailadas por el Grupo Experimental del Ballet Folklórico de México y Kinespacio Danza del IMSS. Además ha creado los ensayos de coreografía *La vida en sí* (1974) con música electrónica de Manuel Enríquez y *Huapango*, donde participaron cien bailarines en el Estadio Azteca (1979).

A lo largo de su vida Roseyra Marengo bailó un extenso repertorio de coreógrafos como Waldeen, Ana Mérida, Amalia Hernández, Guillermina Bravo, Magda Montoya, Gloria Contreras, José Limón, Anna Sokolow, Evelia Beristáin, Guillermo Keys, Alvin Ailey y Geoffrey Holder. Además, participó en obras de teatro como *Bodas de sangre* (1976) y *Gota de agua* (1980), y en el ballet de masas de Waldeen *Al filo del alba* (1975).

Su vida como intérprete fue muy larga y fructífera. A pesar de su enfermedad y sus lesiones, por más de treinta años recreó numerosas obras mostrándose como una apasionada y dramática bailarina que es recordada por todos aquellos que presenciaron su entrega en el foro. Roseyra Marengo ha dado con su arte una lección de valentía y amor que forma parte de la historia de la danza de nuestro país.

* * *



Roseyra Marengo. Fotografía de Nacho López (Colección Raúl Flores Guerrero).

Me inicié en la danza en una forma muy sencilla. Yo era una persona asmática y los médicos decían que el ejercicio era muy bueno. De momento pensaron en mi casa que estaba desquiciada, pero decidí ser bailarina.

Entonces en 1949 entré a estudiar danza, prácticamente en una silla de ruedas y fui al ex Convento de San Diego, lo que es ahora la Pinacoteca Virreinal. El maestro de esa época era Antonio de la Torre. Me vio, vio esa incapacidad de moverme y me corrió, naturalmente. La segunda vez me hice permanente en el cabello para ver si no me reconocía y me volvió a correr. Tres veces me sacó. Claro, yo no respiraba, no aguantaba la respiración que requerían los movimientos, pero yo quería sacarme esa espina del asma, independientemente de que ya me gustaba la danza por haber estado allí. Y necia porque además me habían corrido. Entonces regresé y la cuarta vez que me corrió yo salí dando gritos del Convento. Ya no dije más, daba berridos. Y una señora que venía me preguntó que qué me pasaba. Le dije que me habían corrido, que yo quería estudiar danza. Entonces me regresó, porque lloraba con desesperación, y le dijo al maestro que yo era su sobrina y que si me permitía quedarme, aunque fuera enferma y hasta el fondo. Entonces dejé la escuela, dejé todo y me quedé en la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Me fascinó y salí adelante con el asma, y con la danza. Como a los quince días hubo cambio de maestros, y mi nueva maestra sí me vio facultades y me llevó con la directora, que resultó ser Ana Mérida, la señora que me ayudó a quedarme.

Me inicié profesionalmente muy rápido porque mi maestra faltaba mucho. Era Amalia Hernández. Entonces prácticamente tomé su lugar y fui aprendiendo a dar mis clases, me hice maestra al mismo tiempo que bailarina. Simultáneamente estudiaba con Anita Mérida en Bellas Artes, y con Amalia en la Academia.

En mi casa no querían que yo fuera bailarina y llegó un momento en que me dieron a escoger: o la danza o mi casa; claro que yo escogí la danza, pero mientras hacía mi maleta rogaba a Dios que me detuvieran, pues no tenía a dónde ir, no sé qué hubiera hecho. Yo adoro a mi familia y no en vano, pues siempre hemos sido muy unidos y ellos por supuesto esperaban ver mi reacción para darme todo su apoyo.

Como yo había dejado la Escuela de Comercio me castigaban en mi casa no dándome para los camiones y donde quiera que fueran los ensayos me iba caminando, por ejemplo, de la Alameda a Barranca del Muerto, ida y vuelta, y las veces que fuera necesario. Esto sucedió a raíz de que mi madre descubrió que yo no asistía a la escuela, no me dijo nada, sólo me empezó a seguir y cuando ya me localizó no me dijo nada, sólo entró muy seria al salón y me sacó de las orejas delante de todas las demás alumnas.

En esa época no usábamos ni mallas ni nada; andábamos descalzas, porque si no, estábamos ofendiendo. Nuestro uniforme era una falda que se abría de los dos lados de las piernas. Una vez salió una foto en el periódico y en mi casa hasta me pegaron y me dijeron: "Eso es tongolelismo dinámico, no danza moderna. Las piernas al aire". Y era muy bonito porque defendíamos el estar descalzos. Por cierto que en esa época existía realmente una puya entre clásicos y modernos, porque todo mundo decía que el bailarín clásico era muy limpio, con zapatillas, malla, todo, y que el moderno era muy sucio, que siempre teníamos los pies sucios. Y nosotros felices de tener los pies sucios. También nos distinguíamos por nuestros atuendos, los modernos usábamos para la calle el pelo estirado, faldas de colores, faldas muy mexicanas.

Como a los siete meses de que entré a la escuela de danza, tuvo su primera gira Ana Mérida a Guatemala y pude ir con ella, con el Grupo Experimental, así es que fue profesionalmente porque empezaron a pagarnos, aunque fuera poquito, pero ya nos pagaban.

A la gira llevamos *Fecundidad* de Guillermo Keys, unos estudios de Chopin y *La luna y el venado* de Ana Mérida. Cuando regresamos de Guatemala seguimos estudiando, además hicimos muchas giras por la República mexicana, con Ana Mérida, patrocinadas por Bellas Artes.

En una de las giras estábamos en el teatro de Tuxtla Gutiérrez y en un ensayo general no teníamos tambor para *Fecundidad*, entonces la maestra Anita se fue a conseguir un tronco de árbol y con un martillo nos tocaba el ritmo. Nos dimos cuenta que del tronco había salido un alacrán, con el pánico que les tengo. Todos empezamos a reírnos de nervios, yo era la más asustada, pero ella con un gran carácter sostenía la mirada con fuerza y así seguimos bailando. Para mí fue una gran experiencia y no la olvido.

Fue en el tiempo en que el maestro Miguel Covarrubias era el jefe del Departamento de Danza del INBA cuando nosotros, el Grupo Experimental de Ana Mérida, nos fuimos a Tuxtla Gutiérrez. Había ciertos problemas por la gira, no recuerdo exactamente cuáles, pero nos dijeron que si nos íbamos a Chiapas quedábamos cesados de la compañía de la Academia. Teníamos que escoger: trabajar con Xavier Francis o con Ana Mérida. Entonces casi todos optaron por quedarse, y yo no, yo dije: "Pues cómo, yo me voy con mi maestra" y me fui. Y me cesaron.

De esa gira nació el ballet *Bonampak* de Ana Mérida. Allá estaba muy virgen todo, y cuando el grupo llegó era una euforia general. Una cosa muy bonita, nos recibieron como si fuéramos dioses y reinas. Quedamos cesados de la compañía pero muy contentos. Cuando regresamos a México nos

volvieron a aceptar; de una manera u otra volvimos a trabajar en la Academia de la Danza Mexicana.

Miguel Covarrubias era una gente muy artista y nos dio oportunidad a todos. El que no la tomaba era porque no quería, pero realmente nos apoyaba muchísimo en todos aspectos. Fue una época fantástica porque tuvimos la oportunidad de conocer a gentes como Diego Rivera, como don Carlos Mérida, como toda la gente que se acercaba al ballet, y se acercaba porque había un atractivo para ellos. Inclusive Covarrubias, como amigo, los llevaba. Tuvimos oportunidad de conocer a muchísimos pintores, escritores, compositores.

Después de estar trabajando con Ana Mérida y con Amalia Hernández, que no me alcanzaba el tiempo pero yo quería abarcar más, me llevó Amalia con la maestra Waldeen, con la que empezamos a trabajar. Entonces yo ya trabajaba triple. Tenía problemas respiratorios, pero no me interesaban.

Así que cuando Covarrubias salió del INBA, yo bailaba en forma independiente con Ana Mérida, como cosa personal; con Amalia Hernández que tenía un grupo que se llamaba Ballet Moderno de México, y con Waldeen. Las funciones las daban separadas o muchas veces las tres se juntaban para alguna temporada.

Por ese tiempo me cambié de nombre. Yo me llamo Rosita Eyra, pero como mi familia y yo siempre queríamos que en el programa se pusiera mi nombre completo y resultaba imposible porque era demasiado largo, cada vez que no aparecía mi nombre completo nos sentíamos defraudados. Así que decidimos, después de mucho pensar, juntarlo, pero sin perder el sentido, y quedó Roseyra.

La figura más recia y culturalmente mejor formada de la danza moderna que ha venido a México es incuestionablemente Waldeen. Una norteamericana de sentimiento universalista que, al igual que muchos otros artistas extranjeros de primer orden, se ha arraigado aquí para siempre. Lo que con Anna Sokolow fue apuntamiento de rumbo, fermento de inquietud, atisbo de posibilidades, en Waldeen fue consolidación, aseveración, verdadera guía rectora.

Trabajé con la maestra Waldeen e hicimos unas temporadas en la Sala Chopin. Entonces ella me pidió mi primera coreografía. Con la música de Sergei Prokofiev hice el *Movimiento sinfónico*. Lo bailábamos Colombia Moya, Edmée de Moya y yo, tres gentes muy fuertes, porque a mí me gusta mucho la dinámica dentro de la danza. Ahora pienso que no sé cómo lo hice, porque nunca he salido de México, ni he pisado Estados Unidos para estudiar. Todos mis estudios, los pocos o muchos que tengo, los hice aquí

en México, y eso me da mucho gusto. Con esa coreografía tuve muy buenas críticas, de Waldeen, de Raúl Flores Guerrero; él me dijo que "me comprometía con la coreografía". Sólo que a mí me ha gustado más ser instrumento del coreógrafo, me fascina ser bailarina, me gusta ver más que hacer coreografía, aunque creo que todo el mundo, si se lo propone, puede hacer coreografía. Yo soy la gente más negada y creo que las coreografías que he hecho han salido, quizás por el mismo nervio, por el mismo apuro de querer concentrarme en algo.

Mis maestros me tuvieron confianza, y aunque me veían que estaba sufriendo horriblemente, me decían: "A mí no me importa, lo que quiero es ver el final". Entonces me encerraba, me iba por aquí, me iba por allá, investigaba, y quizá logré algo, gracias a mis nervios, porque no creo que tenga talento.

Recuerdo cuando fuimos a una gira a Venezuela, yo iba con una rodilla recién operada de los meniscos, pero yo no me quería perder ese viaje, era toda mi ilusión. Ahora que ha pasado el tiempo me pregunto si podría repetir todo eso y sin dudarle digo que todo lo volvería a hacer.

Continué con la compañía que dirigía Ana Mérida, hasta que terminó. Había renunciado a trabajar con Amalia porque yo no quería ser folclórica, yo quería seguir haciendo danza moderna. Entonces salí de la compañía y me fui con Guillermina Bravo a trabajar en algunas temporadas como bailarina huésped del Ballet Nacional.

Después de un tiempo entré al Ballet Folklórico de México, donde estoy actualmente. Yo bailaba todo, hasta que me fui quedando con números especiales, más danza moderna que folclórico. Todo lo que fuera de danza moderna me lo daba preferentemente Amalia, pero de todas maneras también bailaba folclor.

Cuando se acercaban las Olimpiadas se hizo una reunión en la casa de Amalia para que cada uno dijera a qué país de América le gustaría ir. La idea era formar un programa para el Ballet de las Américas. Del Ballet de los Cinco Continentes vino un coreógrafo de cada lugar, para montar coreografía; fue un trabajo mucho muy interesante. Y para las Américas se reunió a la gente y a cada uno le preguntaron a dónde quería ir. Yo hundida en mi asiento, para variar, porque no quería salir, pero el licenciado Álvarez Acosta y Amalia querían que yo hiciera algo. Entonces nadie escogió Argentina y tuve que decir: "Si quieren yo me voy a Argentina".

Fue de los pocos viajes que hice en esa época y además solita. Me llevaron directamente al Festival de Salta, catorce horas en tren desde Buenos Aires, y México tuvo un recibimiento sensacional. Iba un grupo de danzantes de Héctor Fink y me uní a ellos porque iba sola. En ese Festival



Roseyra Marengo. (Colección de Raúl Flores Guerrero.)

me tocó ver grupos de todos los lugares de América del Sur, pero de Argentina nada. Casi en el último día de mi estancia vi unos malambos muy bonitos, muy bien bailados; el pericón lo vi en Buenos Aires con un grupo de niños chiquitos, como de cinco años, y la samba en un cabaret, porque no encontré quién me la enseñara. Estuve tres días en Buenos Aires y ocho que estuve en Salta. Me sentí enloquecer, apunté lo que pude pero viniendo en el avión ya se me había olvidado todo.

Cuando regresé sentía que no tenía nada. Los demás traían su equipo, instrumentos, vestuario y todo lo que cada uno iba a necesitar. Cuando vi que todo el mundo presentaba sus coreografías dije: "Yo también traje algo". Entonces Amalia me pidió que bailara el malambo. "Ay no, cómo voy a bailar el malambo, en primer lugar la mujer no baila malambo, se supone que es nada más el hombre, para coquetearle a la mujer; es para demostrar destreza, para ver quién zapatea mejor y para ver qué mujer se queda con cada muchacho." Entonces me dice: "No seas mala, báilame por favor, yo quiero ver qué aprendiste". Pues la verdad no me había aprendido ningún paso, sólo los había visto, y dije: "Pues si revuelvo veracruzano con español, con ruso y con lo que vi allá, pues puede que Amalia vea algo". Fui a la cocina y pedí un whisky, porque si no no me aventaba, y salí muy llena de energías. Le bailé un malambo y dijo: "Pues tú vas a tener que hacer el malambo". "No, las mujeres no lo bailan." "Pero como lo acabas de bailar ahorita, tú me lo bailas, porque los muchachos son más débiles." Y así me pasé diez años bailando el malambo vestida de varón, por la energía física. Y el Ballet de Argentina fue lo que más duró dentro del Ballet de las Américas; algunas de las otras coreografías fueron saliendo del repertorio y Argentina quedó diez años, hasta el final.

También le pidieron a Amalia una coreografía para Nicaragua, porque no podía quedar fuera de las Américas. A mí nada más me dijo que había firmado un contrato para ir a ese país. Yo me negué porque había pasado una experiencia muy dura con la otra coreografía, pero me convenció y ahí voy a Nicaragua. Lindísima gente, toda mi familia es tabasqueña, yo soy veracruzana y me encuentro en Nicaragua pura gente de ese tipo: gente muy abierta, muy sencilla, y sin ningún protocolo me enseñaron todo lo que pudieron. Tienen mucho folclor pero nunca lo habían llevado al teatro. Tomé varias danzas, como la *Danza del zopilote* en la que tres niñas aventaban pedradas a un muchacho que iba corriendo vestido muy elegante con frac y bombín y con alas de zopilote, que para ellos significaba el presidente y lo ridiculizaban. Ya de regreso a México busqué un zopilote y no encontré, en Chapultepec estaba uno sentado y no hubo poder humano para moverlo ni por más pedradas que le aventé. Me acordé que había

muchos zopilotes por mi tierra y me fui por toda la carretera a Veracruz. Me encontré una vaca y justamente en la letra de la música dice: "Me encontré unos zopilotes comiéndose una vaca", y de allí saqué la coreografía con los zopilotes comiendo a la vaca. Esa coreografía también se sostuvo todos los años del Ballet de las Américas.

En 1969 invitaron al Ballet Folklórico a Nicaragua, a inaugurar el teatro Rubén Darío y la presentación fue sensacional realmente. Llevaba yo, como solista, todos los ballets de la compañía, como el de Estados Unidos (*Revelations* de Alvin Ailey), el de Argentina y Nicaragua. Estaba yo tan nerviosa al acabar la función que cuando me llamaron a dar las gracias por los nervios y las carreras metí las dos piernas en un solo lado del pantalón y tuve que desvestirme entre bambalinas delante de todos. Cuando terminó la función, el señor Somoza dijo: "Quiero conocer a las que han bailado todos esos números", Amalia le aclaró que había sido una sola persona. Entonces ya me abrazó y yo feliz.

En el Ballet Clásico 70 me tocó poner una coreografía al lado de Nellie Happee y John Fealy, que fue *Letanía erótica para la paz*, de Griselda Álvarez. Fue un paquetazo esa coreografía porque yo tan "al piso" y ellas "tan elevadas". Me costó mucho trabajo pero lo logramos, y a mí me tocó la parte más dramática de la obra. A John Fealy le tocó el Génesis, a Nellie Happee el Amor, y a mí la Guerra.

Heredé de mis maestras, Waldeen, Ana Mérida y Amalia Hernández la pasión por la danza, la responsabilidad y la disciplina. Durante mi carrera como bailarina me tocó trabajar con muchos de los coreógrafos que vinieron a México y también con mexicanos. Bailé obras de Waldeen, Ana Mérida, Amalia Hernández, Guillermina Bravo, Magda Montoya, Gloria Contreras, José Limón, Anna Sokolow, Evelia Beristáin, Guillermo Keys, Alvin Ailey y Geoffrey Holder.

Hubo una vez que me llamaron a actuar en el teatro en la obra *La danza de la fiera* (1949) dirigida por el gran maestro Seki Sano, me sentí soñada, lo que se llama soñada, y me tocó pararme para hacer de puerta.

Con Magda Montoya no llegamos a bailar en el teatro nunca. Ella tenía varios proyectos y estuvimos ensayando algunas cosas, pero nunca llegó a hacer un programa porque la gente se le fue saliendo. Pero su trabajo me pareció sensacional. También recuerdo el trabajo que hice con Gloria Contreras, *Planos*, de Silvestre Revueltas, que fue precioso, en Bellas Artes. Con José Limón, pues nada menos que la *Missa Brevis*, donde estaba yo en un rincón. También *Los cuatro soles*, que tuvieron que llamar a los de cultura física para que pudieran cargar a las bailarinas, que en esa época no éramos tan delgaditas.

Con Anna Sokolow me tocó trabajar *Sueños* y todas esas coreografías que ella puso cuando vino en 1960, y fue también muy bonita experiencia. Cuando Anna estaba trabajando le preguntábamos qué expresión quería, no porque supiéramos hacer la que nos fuera a pedir, sino para tener una idea. Ella no quiso decirnos de qué se trataba su obra, sino que iba a montar la coreografía y conforme fuera pasando el tiempo nosotros lo comprenderíamos. Al terminar de ver su coreografía completa, Anna estaba con las lágrimas porque decía que parecía que hubiéramos estado en los campos de concentración. Al final todos acabábamos gritando, como si estuviéramos ladrando, con todo el pelo hacia adelante. Nos fascinaba movernos con esa libertad. Y fue muy impresionante *Sueños* para ella y, para nosotros ni se diga, salíamos llorando todos de emoción. Ella ganó el primer lugar en Estados Unidos con esa coreografía y nos decía que si la hubiera presentado con mexicanos, quizá hubiera sido mayor primer lugar. Así es que nos honraba mucho.

Con Guillermo Keys trabajé en varias cosas, como *El chueco* y *Tienda de sueños*, donde me tocaron papelitos muy chiquitos. Con Merce Cunningham me tocaron sólo clases. Con Evelia Beristáin bailé *Domingos en provincia*, donde yo era la rebelde, la que salía de rojo. Con Guillermina Bravo bailé todo el repertorio del Ballet Nacional de esa época.

Para otras cosas quizá no tengo buena memoria, pero para aprenderme las coreografías sí. Es una cosa que se va adaptando en el cerebro. Yo puedo recordarlas todas.

La opinión que tengo de todos mis maestros es la mejor, todo lo que han montado me ha parecido de lo más interesante. Por más insignificante que parezca una coreografía es de una gente que se ha entregado con todo el amor a su trabajo. Así ha sido con todas estas gentes que he mencionado, de verdad dedicadas a sus experiencias. Muchas veces nos pusieron coreografías que no eran de gran trascendencia, pero sí de gran importancia para cada coreógrafo que las montaba. A mí todas las coreografías me han gustado.

Recuerdo con especial gusto la última coreografía que bailé, *Haití* de Geoffrey Holder. No sé si porque fue la última o porque fue en la que más me encontré, pero en esa coreografía me dieron exactamente en el centro de lo que a mí me gusta, que es el drama y me entregué totalmente. Era una coreografía donde podía desarrollarme perfectamente; yo soy una gente muy tímida para hablar o muy corta para muchas cosas, pero soy dramática, me gusta la danza, pero la gozo dentro del drama. El libreto es sobre una mujer que pierde a su hijo y no lo deja de llorar todo el tiempo, hasta que enloquece verdaderamente. Creo que es la coreografía que más



Roseya Morencó, Ballet Haïti, Ballet Folclórico de México dirigido por Amalia Hernández.

me ha llegado, inclusive musicalmente. Tenía unos cantos gregorianos y unos tambores, encima el maestro le metía su voz y los cantos de dos o tres cubanos que tenía Amalia dentro de la compañía. Ellos cantaban y gritaban conforme él les indicaba. Salió una cosa con una fuerza extraordinaria y además el maestro nos daba mucha libertad.

Tengo treinta y cinco años en el Ballet Folklórico de México, de los cuales treinta y tres he bailado. Los últimos dos nada más he estado como maestra y coreógrafa. Ya no puedo bailar porque aparte del asma me quebré dos rodillas, dos huesos de los pies y me he lastimado la columna. Digo treinta y tres años bien, muy bailados y a mi gusto. Fue mi vida, es mi pasión. Las lesiones me las hice porque quería abarcar mucho. Si me decían que me aventara, yo me aventaba más lejos, y algo me tenía que romper ¿no? Después de una de mis operaciones me llevaron a Bellas Artes a ver una función, porque yo lloraba por no poder bailar. Me pusieron en un palco con la señora Frida Kahlo, yo estaba inconsolable por mi problema, pero ella gentilmente me contó su historia y me decía cosas muy lindas para animarme. Yo que lloraba como una Magdalena por mi desgracia salí de ahí totalmente reconfortada. Era yo tan cobarde y Frida tan valiente.

Por el asma y mis lesiones todos los años que bailé fueron con muchos problemas, sobre todo respiratorios. Pero yo era muy positiva y no descansé nunca y gracias a Dios pude seguir haciendo lo que a mí me gustó en la vida y eso no tiene precio. Para consagrarse al cultivo de la danza se requiere una devoción religiosa, mística. Hay que entregarse a ella de por vida, de tiempo completo. Los profesionales de la danza tienen que someterse a un ritual cotidiano que exige resistencia, perseverancia y amor.

No creo haber aportado mucho a la danza, pero lo que sí creo, sé a conciencia y estoy totalmente segura, es lo que a mí me ha aportado la danza: una plena realización.*

* FUENTES: Charla de Danza con Roseyra Marengo y Farnesio de Bernal, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 16 de abril de 1985. Textos de Roseyra Marengo en su expediente, sin fecha, Archivo del CENIDI Danza "José Limón".

VII. Valentina Castro: éxtasis y experimentación

VALENTINA CASTRO SIEMPRE VIVIÓ EN LA DANZA; FUE FORMADA EN LA disciplina y el gozo de este arte desde que nació. Nadie, sin embargo, ha podido arrebatarle su espíritu rebelde e independiente.

Nació en el Estado de México el 19 de enero de 1935. Estudió formalmente en la Escuela Nacional de Danza y en la Academia de la Danza Mexicana. Bailó en el Ballet de la Ciudad de México en obras como *Feria*. En la ADM tuvo participaciones muy importantes, como en *Tonantzintla* de José Limón, que le valió aparecer en la portada de la revista *Dance Observer* de Nueva York en octubre de 1951.

Entró en el movimiento de danza moderna nacionalista convencida de que era la alternativa válida de su arte. Bailó en obras representativas de ese movimiento, como *Los cuatro soles*, *Redes*, *La maestra rural*, *Tierra* y *El chueco*, entre otros. Sus maestros fueron Xavier Francis, José Limón, Doris Humphrey, Anna Sokolow y muchos más. Fue becada para los cursos de Connecticut College y Jacob's Pillow, Estados Unidos, donde estudió con Graham, Limón, Shawn, entre otros.

Es invitada a participar con Ballet Nacional y se incorpora de inmediato porque se sentía identificada con el trabajo que realizaba esta compañía: una danza nacional de protesta, según las propias palabras de Valentina. Ahí se desarrolla enormemente como intérprete y crea los papeles principales de coreografías como *La iniciada*, *Cuatro caras del amor*, *Imágenes de un hombre*, *Ciclo mágico*, *Cuatro en el foro*, *Danzas de hechicería*, y muchas más, por las que fue considerada una bailarina "de esas que enriquecen cualquier danza por su enorme capacidad de recreación".¹

¹ Lin Durán, "El Segundo Festival", en *Política*, México, 15 de julio de 1963.

Paralelamente a su trabajo, Valentina, la bailarina de "fuego interpretativo", se encarga del entrenamiento del Ballet Nacional y de la formación de nuevos bailarines, como Antonia Quiroz, Raquel Vázquez, Jaime Blanc, Victoria Camero y Eva Zapfe, entre muchos otros.

El resultado de la carga excesiva de trabajo fue una avitaminosis severa que la obligó a trasladarse a Morelia. Ahí inició la dura labor de formar bailarines y sensibilizar al público dentro de la danza contemporánea. En 1968 volvió a México y se incorporó al Ballet Independiente, dirigido por Raúl Flores Canelo. Al poco tiempo salió de esta compañía y trabajó en la Universidad de Guanajuato con Carlos Gaona.

En 1973 Valentina Castro entró a Expansión 7, un grupo de danza contemporánea de dirección colectiva que pretendía hacer un trabajo interdisciplinario y experimental. Éste es un momento fundamental de la vida de Valentina, pues ahí desarrolló enormemente sus capacidades creativas. Expansión 7 y Valentina ayudaron a transformar la danza contemporánea mexicana. Ella, que había contribuido a la consolidación del movimiento dancístico dentro de la línea nacionalista, también fue importante en el momento de la ruptura con ese proyecto artístico y en el señalamiento de otros caminos.

Al deshacerse Expansión 7 por falta de apoyos, Valentina crea su compañía Valentina Castro Danza Teatro Mexicano, grupo con el que da numerosas funciones en todo tipo de foros, con el objetivo de formar un público de danza contemporánea.

En 1981 se incorpora como maestra a la Escuela José Limón de Cuiliacán. Nuevamente su espíritu rebelde la lleva a innovar en la enseñanza de la danza y la formación de bailarines. Desarrolla su método recuperando múltiples elementos de la danza y el deporte, fortaleciéndolos con el desarrollo de la sensibilidad y la creatividad de los alumnos. También en Cuiliacán, con un grupo de universitarias, crea un equipo multidisciplinario feminista de estudio y apoyo a las mujeres.

Otra vez Valentina cambia de ciudad, esta vez a Monterrey, donde se integra a la Escuela Superior de Música y Danza del INBA. Ahí da clases, continúa dirigiendo su grupo de danza y ha estimulado a los otros grupos de danza contemporánea al organizar los Encuentros Metropolitanos de Danza Contemporánea, que se realizan desde 1986.

Su obra coreográfica aumenta año con año, y desde la obra colectiva *Muros verdes* (1953) hasta la actualidad, ha acumulado más de treinta obras, que le han dejado una enseñanza a sus alumnos y bailarines, y una gran satisfacción a ella.

Valentina Castro sigue trabajando con la disciplina férrea que alguna



Valentina Castro con Héctor Cláver y Miguel Ángel Palmeros, Grupo Expansión 7.

vez le impuso su padre y que es parte de ella. Continúa su labor de bailarina, maestra, coreógrafa y directora; cree en lo que hace y nada, ni siquiera la falta de subsidios, acaba con su espíritu rebelde e independiente.

* * *

Mi padre era un artista, en la casa siempre cantaba. Yo considero que un artista es quien goza del canto, goza del baile cotidianamente. Él todos los días tenía un entrenamiento de hora y media, bailaba tango, danzón, vals, foxtrot, después un poco de cha cha chá porque le encantaba, y tocaba guitarra y un poco de violín. Era médico y, religiosamente, a las once y media, a mitad de la consulta, decía a sus pacientes: "Un momentito, ahorita vengo" y se metía a la casa a bailar hora y media. A veces llegaban los pacientes: "¿Y el doctorcito?" "Está bailando, ahorita viene."

Así que mi padre nos inició, a mi hermana Martha y a mí, en la danza. Nos inventaba movimientos, nos hacía nadar muchísimo. Vivíamos en la avenida Cinco de Mayo, en el centro, y cuanto merolico y saltimbanqui que llegaba a la puerta de la casa ponía sus tendidos y hacía maromas. Y allí nos tienes a nosotras haciendo dobladas, estacadas, abrirse de piernas, todo eso. Entonces él nos ponía a hacer ejercicio, decía que el cuerpo sano y el alma sana era lo importante. En la natación yo fui campeona nacional de Puebla, sé nadar mucho. Teníamos un cuerpo fuerte.

Él nos quería dar algo de arte y lo primero que nos llevó a ver fue a Katherine Dunham, un ballet excelente. Nos llevaba al Palacio de Bellas Artes y nos lo enseñaba. A mí me pareció algo así como un cuento, con sus columnas, la entrada maravillosa, esos candelabros. Él nos decía: "En este teatro un día van a bailar".

Nos llevó a la Escuela Nacional de Danza cuando terminamos la primaria, teníamos once años. Nuestra entrada fue un poco espectacular porque llegó la maestra Nellie Campobello, me acuerdo, una mujer alta, muy guapa, a mí me parecía una mujer muy imponente. Mi padre le dijo: "Mis hijitas ya saben bailar. A ver, que traigan cualquier pianista, que les toquen cualquier cosa" y es que mi padre en casa nos ponía música y nos decía: "Hijitas, interpreten la música", y nosotras improvisábamos lo que nos venía de adentro, movimientos libres totalmente. Bailamos ahí y nos pusieron en tercer año, con la maestra Linda Costa, y a los dos años estábamos ya en el Ballet de la Ciudad de México, con la maestra Gloria Campobello.

Mi padre no nos dejaba en paz ni en vacaciones, nos ponía a hacer *chaines*, vueltas, quinientas de un lado y quinientas del otro. A veces estábamos a punto de vomitar, pero nos faltaban doscientas. Cuando nos

pusieron puntas en la escuela "A ver hijitas, sus puntas" y ponía un disco que a veces duraba tres minutos y sin bajar nos cambiaba los discos y nos decía "Ya aguantaste un disco, ya aguantaste dos, ya aguantaste tres"; llegué a aguantar diez, diez discos, media hora sin bajar de las puntas. Eso nos sirvió para los tobillos, los míos son bien fuertes. Ya nos sentíamos como tembeleques, se nos doblaban las rodillas y los tobillos, pero no me bajaba. Y claro, nos estimulaba con pequeños regalos, no nos daba casi domingo, nos daba cinco centavos, pero decía: "Si aguantas un disco te doy diez centavos más, te doy veinte". Y bueno, así fue la forma en que mi padre nos hizo muy fuertes físicamente y nos introdujo a una disciplina. Él nos decía: "El artista tiene que tener una disciplina férrea. No amores, no amigos, no nada, sino de su casa al trabajo y del trabajo a su casa, y se acabó". Y nos prohibía todo tipo de amistad. Yo recuerdo que en mi niñez no tuve amigas. Siempre mi hermana y yo. Nos obligaba a andar juntas.

Mi padre a veces recortaba periódicos donde salía la Academia de la Danza Mexicana. Veía esos cuerpos, así muy fuertes, como el de Ana Mérida, los hermanos José y Ricardo Silva, que eran realmente muy grandes, muy fuertes. Entonces él nos quiso dedicar totalmente a la danza y nos puso allí en la Academia por la mañana y por la tarde con Nellie Campbell. Teníamos nuestro día lleno, por cierto que la conserje de la Escuela Nacional de Danza nos daba de comer allí mismo. Teníamos clases hasta las 8 de la noche. Era todo el día dedicado a la danza.

Eso nos dio la posibilidad de tomar el arte como algo fundamental en la vida. Claro que no estudiamos. No terminé mi secundaria, estudiaba a otras horas, a escondidas de mi padre, porque decía que el arte era como la creación, y la creación era solamente inspiración de Dios, que éramos como el dios que podía crear. Entonces teníamos que estar limpios de cuerpo y de alma y la ciencia no iba con la creatividad pura. Eran sus ideas.

Para mí la danza siempre ha sido así. Yo no conozco casi vacaciones y me siento rara cuando no hago nada, por eso siempre estoy inventando qué hacer. Mis amigos o mis compañeros me dicen que siempre me estoy quejando de que tengo mucho trabajo, pero termino una cosa y ya estoy inventando qué hacer, qué organizar, qué ver. Así es.

En la Academia empecé estudiando con Ana Mérida. Me acuerdo que usaban unas faldas largas abiertas de un lado, con las cuales se les asomaban las piernas al dar vueltas o al levantar la pierna. Ana Mérida era muy temperamental, de repente se enojaba y no iba a dar clase, y nos daba cualquiera que hubiera tomado dos meses. Allí tomé clase con Gabriel Houbard, Miguel Córcega, Humberto Almazán, Carmen Sagredo. Yo seguía.

Nunca he podido olvidar la disciplina que nos inculcó mi padre, por eso nunca he tenido problemas con los maestros, me dicen: "Haz esto" y lo hago, sin prejuicios, sin estarlos juzgando si son buenos maestros. Me dicen una cosa y yo hago una variación y la uso a gusto para mi cuerpo.

Pasó tiempo e invitaron a Anna Sokolow, que venía a hacer la ópera *Mefistófeles*. Llegaron una bola de artistas, de bailarines, y fue cuando conocí a Felipe Segura, Guillermo Keys, Salvador Juárez, los hermanos Silva, Gloria Mestre, Raquel Gutiérrez y todas las que habían sido alumnas anteriormente de Anna Sokolow.

Había un no sé qué ahí. Todos saludaron a Anna Sokolow con mucho cariño. Las clases eran muy duras y me acuerdo que Anna a mí me pegaba en las piernas porque no endurecía suficiente. Era muy estricta. Yo no participé en la ópera porque estaba muy chiquita, eso era más bien de hombres y de mujeres, para expresar las bacanales que había allí, el infierno y otras danzas. Yo asistí a todos los ensayos, sentadita viendo todo.

Mi primera presentación fue con Ana Mérida en una obra que se llama *El sueño de una noche de verano*, y nosotras éramos algo así como las haditas o los espíritus del bosque. Salfamos corriendo mi hermana, Rocío Sagaón y yo. Recuerdo también que me gustó mucho ver un ensayo de la obra de Ana Mérida, *El pájaro y las doncellas*. Me gustaban mucho los movimientos.

Cuando llegaron los hermanos Silva yo les servía de entrenamiento porque me cargaban y así se ponían a hacer *grand pliés* o a girar y yo arriba como si fuera una pesa. Luego jugaban conmigo, uno a otro me aventaban como si fuera pelota. Eso me hizo perder el miedo de estar arriba y volar por los aires.

Después invitaron a Xavier Francis, quien nos dio unas clases, y también nos cambiaron de edificio, a Hidalgo 61. Me acuerdo que Xavier Francis allí nos daba clases y fue muy bueno, porque realmente era como una condensación de todo lo que nos habían dado de técnica.

Luego llegó José Limón, también invitado por Covarrubias. Me impresionó mucho que llegaron cientos de gentes, todos los grupos. Llegó Magda Montoya y su grupo, el Ballet de la Universidad. Y a mí me caían mal, porque nosotros nos poníamos mallas ya en ese tiempo, y ellas no, seguían con sus faldas largas y a mí me parecía estorbo, decía: "Cómo pueden hacer las cosas con esas faldotas, sobre todo esas cargadas, nada más falta que se le caiga en la cara a los compañeros". Esas faldas estorbaban y se enredaban en las piernas.

Cuando estábamos todos juntos había unas tensiones muy fuertes porque creo que unas con otras no se podían ver. Recuerdo en una función

algo impresionante. Diana Bracho y Guillermina Peñalosa estaban peleadas, y en la danza se cruzaban, una llevaba una ramita y la otra una mazorca. Entonces en una de éstas Diana Bracho rozó a Guillermina Peñalosa con la ramita, y cada vez que se cruzaban se insultaban, y al rato estaban realmente dándose de varazos y de mazorcazos. Eso fue en *Los cuatro soles* de Limón.

Mi primera participación, ya con un papel importante fue en *Fecundidad* de Guillermo Keys. Ahí yo era la niña de la pareja. Desde que comenzaba el ballet subía el telón y allí estábamos hasta que terminaba. A mí me pareció una danza muy bonita, yo no sé si era buena o mala.

Lo primero que bailé con Limón fue *Tonantzintla*. Bailábamos Beatriz Flores, Rocío Sagaón, mi hermana Martha y yo. Limón necesitaba gente que no tuviera problemas entre sí. Escogió bailarines jóvenes, además, porque los personajes de esta obra son arcángeles; yo tenía el papel de la Sirenita. Después conocí la iglesia de Tonantzintla, nos llevaron, y es una de las más extraordinarias de América. Es bellísima, con esa alegría que tiene. *Tonantzintla* fue mi primer ballet donde tenía un personaje importante. José Limón y yo hacíamos los mismos pasos juntos. Él era muy alto y yo muy chiquita, me imagino que debió de haber sido muy gracioso ver la misma secuencia hecha en diferentes tamaños. Por otra parte, cuando yo entraba al foro en sus hombros me hacía sentir que el escenario del Palacio de Bellas Artes era muy chiquito para mí; bailaba con esa misma sensación, porque Limón me enseñó a desarrollar una fuerza escénica. Él me impresionaba mucho. Tenía una personalidad muy fuerte; aun cuando era una niña, sentía que cuando me tomaba de la mano me transmitía una fuerza tremenda. Él hacía bailar hasta a las piedras.

También bailé en *Los cuatro soles*. Me acuerdo que éramos el Viento y salíamos dando giros mi hermana, Rocío y yo de cada esquina, atravesando el foro. Salíamos en el Fuego y luego hacíamos de monos, en el sol de la tierra.

Además trabajé en *Redes*. Me gustó muchísimo esa obra porque se sentía desde adentro. La música es preciosa, con esos *crescendos* de los violines. Qué belleza. Y entonces uno bailaba regido por los movimientos y por José Limón, porque él influía, inyectaba con su energía a la danza, y hacía que uno se sintiera dentro de algo maravilloso, realmente lo que es la danza.

Luego *Pasacalle* de Doris Humphrey. Tiene una música bellísima y Doris nos hizo ensayar tanto. Estaba tan bien ensayado, no era nada más que nos hiciera repetir, sino que sabía cómo dirigir a la gente. Me acuerdo que en un ensayo, para saber si ya sabíamos la música, nos la ponía en

cualquier parte y nosotros teníamos que hacer exactamente el movimiento que le correspondía a ese compás. Después de un examen así a cada uno, pues sí que nos sabíamos la música.

Me pareció tan maravilloso ese ballet que, pasando los años, en un momento en que estuve muy mal, un compañero me llevó al psicólogo. Él me preguntó qué era para mí la danza, le dije: "La danza para mí es algo maravilloso, y yo siento que en una danza los sonidos me penetran y me traspasan, y que al salir de mi cuerpo no son los sonidos, son como gasas o humo o algo". Me dice: "¿Cómo que la traspasan?" "Sí, siento que el sonido me penetra en las piernas, en el cuerpo, en los brazos, y yo me siento muy grande." Entonces me dijo que estaba loca. Me acuerdo que me puse a llorar, pero ni modo, para mí la danza es eso, sentirme como transparente, penetrada por los sonidos, por todo, las luces, todo lo que es el teatro. Yo sentía eso en *Pasacalle*, sobre todo en la parte final, que es el *crescendo* donde hacíamos grandes extensiones con las piernas. Yo me sentía así cada vez que lo hacíamos más y más grande, hasta terminar.

Eso también me sucedía al bailar con Xavier Francis, el cual, como quien dice, fue mi primer amor, muy idealizado; un amor así es intocable, es bueno, es el amor del maestro. Todo lo que pasó en esa temporada me dejó marcada, como ver a José Limón, la dulzura de Doris Humphrey, todo.

Fuimos a Connecticut y a Jacob's Pillow. José Limón iba a estrenar *Tonantzintla* en Connecticut. Se hacían festivales semanales donde se estrenaban las obras de los coreógrafos; entonces iba gente muy importante de Nueva York, críticos, artistas, pintores. Ahí iba a estrenar y nos invitó a tomar el curso, nos dieron unas becas a las cuatro; también iba Guillermo Keys. El curso de mes y medio terminaba y todavía había dos semanas más de festividades en Jacob's Pillow, donde estaba Ted Shawn. Una escuela muy bonita porque estaba en un bosque, había cabañas y en el centro estaba el comedor y los salones de clases. Ahí bailamos *Tonantzintla* y se grabó. Esa grabación está en el Lincoln Center.

Cuando se acabó la temporada de Limón terminamos muy motivados, y además con una guía de lo que podría ser la danza moderna. En otro momento se había tenido la idea de que la danza moderna solamente era el rebozo, las cananas, el calzón de indio y las sonajas. Todas las danzas que se ponían eran mexicanas y ya se habían hecho un *clisé*. Después de José Limón nos quedamos con una guía de lo que podía ser la danza mexicana, inspirada en la realidad, en nuestros murales. Cada uno de los coreógrafos fue haciendo sus danzas.

No recuerdo exactamente, pero Farnesio de Bernal, Guillermo Keys, Elena Noriega y ellos siguieron las temporadas más o menos hasta el 55. Se

hacían temporadas donde participaban otros grupos como invitados, Ballet Nacional o el Ballet de la Universidad. Entonces nos seguíamos viendo y teníamos una relación. Claro, los celos y los odios comenzaron otra vez a fortalecerse, hasta que otra vez cada quien se fue separando. Pero los grupos conservaron cierta unidad en el fondo.

En 1957 nos dimos cuenta de que teníamos un repertorio muy rico. Guillermina Bravo había hecho *El demagogo* y *Braceros*, obras realmente muy importantes. Se habían hecho *Juan Calavera*, *La manda*, *Tierra*, un programa muy bonito y entonces quisimos darlo al mundo, porque Bellas Artes no nos apoyaba.

La danza mexicana ya tenía un nombre, incluso estaba llegando gente para trabajar con nosotros, de Sudamérica, de Estados Unidos. Nos fuimos de locos, porque cada quien pagó su boleto, a una gira llena de ilusiones.

Yo trabajaba con el Ballet Nacional y con el Ballet Contemporáneo y las dos compañías se fueron a la gira de 1957. En Ballet Nacional tuvimos muchos problemas económicos porque no era subsidiado y en una junta yo proponía que pagáramos nuestro viaje y Raúl Flores Canelo era de los que más se negaban. En esa junta se decidió ir y a partir de allí cada quien ahorró y ensayamos mucho y nos fuimos. Para mí era muy importante llevar las danzas de México que estaban cargadas de una gran emoción, lo que nosotros llamábamos nacionalismo mexicano y danzas de protesta. Para nosotros era un reto ver cómo tomaban la danza en los diferentes países.

A mí me impresionó mucho que en Rusia no nos entendieran. En un país socialista donde habían pasado por cosas difíciles, después de una revolución, una pobreza tremenda, una lucha armada, yo pensé que nos iban a entender, sin embargo, cuando se bailó *Braceros* e inclusive *La manda*, nos decían que por qué nos vestíamos con harapos y es que esas danzas hablaban del pueblo de México. Cuando sacó Guillermina en *Braceros* la bandera de huelga no sabían qué pasaba.

El programa suscitó muchas controversias entre los artistas de ahí, porque había algunos que verdaderamente nos apoyaban y querían ver nuestra danza y había otros que estaban con el régimen y no nos querían. Me acuerdo de una junta que hicimos con Galina Ulanova, donde había inclusive unos regalos y salimos sin regalos, casi corriendo, porque les dijimos que qué estaban haciendo bailando *El lago de los cisnes*. Ellos decían que nuestras danzas eran como tragedias pero muy cortas.

Ballet Nacional bailó en espacios abiertos y en el Teatro Stanislavsky, un teatro bellísimo con maderas donde nos prohibieron entrar con zapatos y nos pusimos unas pantuflas de tela.

La manda de Ballet Contemporáneo y *En la boda* de Ballet Nacional les gustaron y las filmaron. *En la boda* era una de las danzas que más les gustó, no trataba ningún problema social, no estaba en contra ni a favor de los trabajadores, era algo muy bonito.

Yo pensé ver allá un realismo socialista, y sentí que estaban muy atrasados, que eran muy conservadores, retrógradas, en comparación con nuestra danza. A mí me da mucha risa por el chasco que nos llevamos, pensábamos que por ser un país socialista íbamos a ser muy comprendidos y sin embargo, fue todo lo contrario. Ellos, después de su revolución, lo que querían era tener dinero para todo, entonces querían borrar esas imágenes de dolor, tristeza, denuncia. Era como ponerle un parche o un velo, no querían saber nada.

Lo que nos platicaba la gente, sobre todo cuando anduvimos en los trenes de Checoslovaquia a Rusia, era sobre la guerra. Nosotros tuvimos una revolución que fue en cierta forma festiva, pero ellos tuvieron una guerra en donde la destrucción y la muerte es otra cosa. Sobre todo cuando llegamos a Kiev yo recuerdo que me impresionó, sobre todo en la noche, ver esa gran ciudad de edificios destruidos, y ya habían pasado varios años, sin embargo, todavía la gran mayoría de las ciudades estaba destruida. Para mí fue un impacto. Ellos decían que en todas las familias había habido muertos, aniquilados por los bombardeos de esa guerra. Entonces, yo creo que por eso no querían saber nada. Pero también era porque ellos entendían el socialismo como la manera de llevar a su pueblo un bienestar burgués. Había una burguesía y un proletariado, entonces las conquistas del proletariado querían tener lo que la burguesía había tenido y había una ideología burguesa en gran parte. Por eso yo pienso que no querían saber nada del proletariado ni del campesino, que eran las danzas de Guillermina Bravo. Por eso no nos entendieron.

Yo esperaba mucho de la URSS, pero a mí me decepcionó mucho a nivel personal. La bienvenida que nos dieron y el encuentro en las calles fue porque durante muchos años habían estado cerrados, no habían tenido ningún extranjero. Sin embargo, para mí todo era un espectáculo novedoso, como las mujeres trabajando como peones, guiando un tractor igual que un hombre, con sus overoles. Pensé a qué grado la mujer también podía trabajar en todos los campos, porque allá había mujeres con carreras universitarias que aquí en México se consideraban solamente para los varones.

Me decepcionó de Rusia ver que son tremendamente religiosos y pensé que por el hecho de ser socialistas no sería así. También me decepcionó la forma de tratar a las mujeres, realmente son muy machistas, tan machis-

tas como nosotros, muy celosos y todo. Yo pensaba que no eran así. Sin embargo los jóvenes tenían una mentalidad diferente. Otra cosa que me decepcionó fue su arte, el apegarse tanto al clásico y sobre todo seguir, no solamente con el clásico que pudiera ser más novedoso, sino con obras totalmente del siglo pasado.

También me decepcionó su revolución en el sentido de que no estaban construyendo una manera diferente de pensar, sino más bien los que hicieron la revolución parecía que habían sido los burgueses, con esa mentalidad. Me acuerdo que en los metros había por ejemplo, cortinas y estatuas como en los palacios o en los museos, estatuas griegas, columnas. Me parece que pudo ser para dar la oportunidad al pueblo de participar en algo del esplendor que había existido antes de la revolución. Indudablemente Rusia con el zar había tenido una grandiosidad, riqueza y posición social en las esferas altas, pero no lo hacían con la mentalidad de hacer partícipes a todos.

Fue muy diferente en China, ahí sí había una ideología de los trabajadores, todo mundo era trabajador. En China el pueblo tomó el poder, en Rusia no, eran unos intelectuales que conformaron toda una manera de vivir. Pero entablamos relación con trabajadores rusos que eran diferentes, también los jóvenes estaban en contra de lo que el partido comunista dictaminaba, y ellos querían luchar por la libertad de expresión y contra la censura, porque había muchos libros y autores que estaban prohibidos, como Dostoyevsky, además de una serie de músicos. O sea, tenían un arte para exportar y otro para el consumo del pueblo, para vivirlo.

China para mí es un país que podría decir que el hecho de haberlo conocido era suficiente para poder morirme contenta. Lo tengo muy en mi corazón, como algo muy especial, con quien yo me sentí muy identificada e incluso sentía eso que el verdadero indígena tiene. No sé, como un orgullo de ser lo que se es, por eso me sentí identificada.

Yo pienso que los chinos también se identificaron con nosotros, por ejemplo en las cosas barrocas, como *Tonantzintla*, que gustó mucho. Se identificaron con los problemas del campo y de los trabajadores, de *Braceros*, de *El demagogo*. También *La manda* gustó mucho, aunque la prohibieron por el trío amoroso. *Tierra* era una obra muy bonita y planteaba los mismos problemas de ellos, sobre la aridez de la tierra. *Juan Calavera*, les gustó mucho, ellos también tienen un respeto por la muerte y piensan en el más allá.

Creo que nuestro arte les gustó mucho. Me impresionó sobremanera una vez que llegábamos como a las tres de la mañana, creo que veníamos de Tien-tzin, y vi una cola muy larga, pregunté por qué hacían cola esas

personas y me dijeron que era para tratar de conseguir un boleto para nuestras funciones. Los teatros estaban atestados. Me acuerdo también de una carta donde decía que uno de los trabajadores de una fábrica había conseguido cinco boletos, y como todos querían ir a nuestra función, habían rifado los boletos entre todos y uno de los que ganaron nos daba las gracias por nuestro arte; decía que se sentía totalmente identificado, que le habíamos mostrado cómo vivíamos y cómo sentíamos, que se sentía enaltecido al haber presenciado nuestro programa. Mayor identificación no se puede tener y uno al ver esas colas enormes por vernos ¿qué podíamos hacer?, pues bailar con toda el alma. Era totalmente una cuestión recíproca. También yo considero que coincidimos en nuestras tradiciones, en el gusto por las flores, en los olores, en los perfumes naturales.

En China también tenían ballets de puntas, resultado de los maestros de clásico que importaban de Rusia, pero eran atroces.

La ópera china fue una de las cosas que más me impactó, y especialmente la que vimos en un teatro pobrecito, en Pekín, donde vimos a un diablo de espaldas al público que proyectaba un magnetismo tan fuerte a pesar de no ver su cara.

Considero que nunca más se volverán a hacer esas danzas que hacíamos, porque nosotros no habríamos tenido una gran técnica, pero teníamos una fuerte sensibilidad y una entrega y una pasión por todo lo que hacíamos. Carecer de una magnífica preparación técnica que nos defendiera en cierta forma, quizá estaba compensado por la gran emoción que vertíamos en todo lo que bailábamos, cosa que hoy en día no sucede. Eso es otro factor que hacía que los chinos nos comprendieran tan bien. Por otro lado, creo que las danzas que se hacían antes se podrían reproducir ahora, en cuanto a movimiento se refiere, mas no en el aspecto emotivo.

En Rumanía no tuvimos la misma acogida que en China y tampoco las asperezas, digamos, de Rusia. Pero las danzas les gustaron mucho y lo tomaron como una cuestión cultural. Es una gente muy culta o por lo menos la que nos iba a ver. Ellos tenían una visión de nosotros un tanto intelectual, y con ese criterio tomaron nuestras danzas y les reconocieron un valor a cada una de ellas. Era diferente, en Rusia no había entendimiento, en China se había dado una identificación, pero en Rumanía había un entendimiento intelectual.

En ese país todos los bailarines tuvimos un acercamiento personal y humano con la gente. No lo tuvimos en Rusia ni en China, y es que ahí había sangre latina que nos hizo sentir muy cerca. Fue un contacto en todos sentidos, artístico, humano y un tanto amoroso.

En Italia dimos una función que fue un poco por compromiso con las autoridades, porque el director del INBA, el licenciado Álvarez Acosta creo que nos había mandado dinero. Nosotros logramos conquistar un público en Europa. En los países socialistas tuvimos un tipo de público y ciertas razones por las cuales gustamos, pero en Italia de verdad fue un reto, porque indudablemente Italia tiene y ha tenido una cultura muy grande. Yo realmente tenía miedo de llevar nuestro arte, pero gustó, nos entendieron. Gustó tanto que querían que nos quedáramos para actuar creo que en la Scala de Milán. Luego nos llovieron ofrecimientos, para otros países. Eso fue nuestro triunfo, un triunfo de la danza mexicana y que en México no valoraron.

Nosotros los bailarines somos los que hemos hecho las cosas. Recuerdo que en Italia estábamos muriéndonos de hambre, no habíamos comido y cuando llegamos a la recepción que nos ofreció la embajada mexicana, sólo nos dieron unos sandwichitos que se acabaron de inmediato. Nos dieron lo mínimo y pudimos apreciar por parte de la embajada hacia nosotros una tacañería monstruosa. Nosotros pensamos que al llegar a la embajada mexicana íbamos a ser auxiliados, pues teníamos para entonces muchas necesidades. Estábamos sin dinero la mayoría de nosotros. Nos utilizaron para su beneficio tomándonos fotos con los embajadores, me imagino que para dar una imagen de calor y acogida por parte de la embajada hacia los bailarines mexicanos.

Después de la función hubo una mesa redonda con artistas e intelectuales italianos y nos dimos cuenta de que admiraban mucho nuestro arte indígena. Yo creo que ellos también se sintieron bastante identificados con el arte de su pueblo, sus situaciones sociales, como las películas de Zavattini, que estuvo en esa mesa, y lo veían reflejado ahí. Los intelectuales nos dieron una excelente acogida, entendieron nuestro arte, los diferentes carismas que llevábamos en el programa y yo creo que todo eso fue muy saludable.

La gira fue una experiencia muy rica, inclusive a nivel personal. Yo regresé de esa gira con una visión de mí misma con más valor, yo me sentía una artista, con un arte que tenía que sacar adelante. Me sentía orgullosa de mi raza, de ser indígena, de mis facciones. Eso es todo lo que me hicieron sentir e indudablemente eso se ve en las demás obras, en la manera de bailar, en la manera de enfocar el arte, en la manera de entender las cosas y valorarlas. Creo que así como a mí, les sucedió a los demás, por eso fue y sigue siendo rico, porque México no nos había dado ese valor.

Ahora en México lo que pasa es que tenemos una gran información a través de los grupos que nos visitan y muchos mini cursos impartidos por

personalidades del extranjero, y los jóvenes toman a la ligera esas enseñanzas, toman de aquí y de allá para sus creaciones. Nuestras danzas estaban enraizadas culturalmente, además recibían una aportación de otros creadores del arte. La danza actual carece de esto y resulta poco conceptual y consistente en su forma y su tema. Yo pienso que los bailarines tenemos que encontrar la contemporaneidad mexicana sin perder de vista nuestras raíces, y pienso que los bailarines deben estar más comprometidos con su arte.

Estando en Ballet Nacional conocí a Guillermo Zapfe, porque Santos Balmori que era pintor y maestro de La Esmeralda, llevaba a sus alumnos para que hicieran apuntes de danza. Todos éramos jóvenes. Yo conocí a Guillermo y me acuerdo que para caerme bien entró a uno de mis cursos que daba yo en vacaciones. Platicábamos, íbamos a las exposiciones, a conferencias, a la Sinfónica, ésa era mi manera. Llegó un momento en que le entendí bien todo y fue un amor así, muy sublimado, muy infantil, muy ingenuo. Y de esos amores nació Eva. Me acuerdo que mi matrimonio fue muy bonito porque en ese tiempo habíamos arreglado Guillermo y yo todas las cosas. Mi madre, con quien vivía yo porque mi padre se había enojado conmigo a raíz del matrimonio de mi hermana, quería que me casara de blanco y todas esas cosas, y a mí me daba pavor, me parecía horrible, muy falso. Un día, al terminar la clase le dije a Manuel Hiram, a Rodolfo Reyes y a Elena Noriega: "Acompáñennos ¿no? Nos vamos a casar". Nos casamos como íbamos y a las dos de la tarde teníamos que regresar a casa. Guillermo le dijo a su mamá que se había casado y la mamá se enojó; yo no entendía por qué se enojaba tanto. Mi mamá dijo: "Bueno, entonces ya estás casada, vete" y me corrió de la casa. Pero no teníamos casa ni nada, entonces nos fuimos a vivir a un departamentito muy corridos de nuestras familias.

Durante mi embarazo nunca dejé de bailar. Yo tenía cinco meses cuando Guillermina Bravo estaba haciendo *Guernica*. Eran cuatro personajes, el padre, la madre que la hacía Lin Durán, el hijo, Guillermo Palomares, y la hija, yo. Entonces después de un bombardeo, en un sótano, donde era nuestra casa, yo entraba atropellándome, rodando de una escalera hacia abajo y me volvía loca del horror; corría golpeándome de un lado a otro, una cama, una mesa, no recuerdo que más había allí. Todo eso lo hacía con cinco meses de embarazo. Mi vestuario lo tuvieron que cambiar para que no se notara. La mamá de Federico Castro que sabía que yo estaba embarazada decía: "Ay pobrecita niña". Pero el cuerpo mismo se cuida, yo sabía perfectamente qué cosa hacer y qué no, por instinto. Bueno, seguía dando clases, nunca descansé.



Valentina Castro. Fotografía de Pablo Labastida.

Tener a Eva fue muy bonito pero también un problema porque yo no recibía ayuda de mis padres, porque a uno no lo veía y la otra estaba enojada. La llevaba a todos los ensayos en una canastita y allí llevaba los biberones. Fue muy duro, pero también una relación muy estrecha con mi hija.

Estando en Ballet Nacional me tocó una época muy dura. Como siempre cada sexenio cambian directores. En 1959 vino Ana Mérida a querer hacer el gran ballet otra vez, restituir el ballet de la Academia de la Danza Mexicana. Quería hacer una compañía muy importante y fue a escoger a los mejores bailarines de todos los grupos. Del Ballet Nacional escogió a cinco: Raúl Flores Canelo, Carlos Gaona, Áurea Turner, Freddy Romero y a mí. Yo fui a hablar con Ana Mérida y le dije que no quería participar en esa compañía porque yo trabajaba con el Ballet Nacional y políticamente me sentía muy identificada, porque siempre he pensado que la danza debe ser arte del pueblo y para el pueblo, y un arte de protesta.

Guillermina Bravo me había invitado a bailar y participé en *La maestra rural* y en *Concierto* de Chepina Lavalle. En Ballet Nacional tenían una serie de danzas y yo me sentía identificada con esa manera de bailar, pensaba que la danza debía decir algo, no solamente ser bonita, virtuosa, sino tener también un mensaje. Yo le dije a Ana Mérida que no quería estar en su compañía y le pareció muy feo que lo dijera.

Teníamos en Ballet Nacional un sueldo de 1 000 pesos y Ana Mérida nos lo quitó. Después de mucho luchar nos dio cinco o diez becas de 500 pesos, lo cual era miserable. La compañía, después de una junta, decidió que mejor deberíamos juntar tres becas de 1 000 pesos para tres gentes. A mí me tocó una de ellas, pero de todos modos era muy poco dinero.

Al rato, la nueva compañía de Ana Mérida hizo una temporada, en la cual yo no participé y me dolió mucho porque era una cosa que yo había vivido con ellos y me sentí desplazada, con dolor, coraje, envidia. Pero bueno, ni modo, yo me sentía identificada con Ballet Nacional y eso era lo importante, estar a gusto con lo que una hace, aunque con privaciones.

Después supe que Ana Mérida se había peleado con la compañía, porque era muy temperamental, y la había deshecho. Qué bueno que yo no estaba allí porque también hubiera volado como todos los demás bailarines, sin sueldo, sin nada. Era el cambio con López Mateos, que quería una danza moderna más hacia al folclor. Está bien como raíces, pero no para que se transformara la danza. Eso trajo disentimientos, cambios de conceptos de la danza moderna. Los grupos de danza moderna fueron acabándose, hasta que sólo existía el Ballet Nacional y eso a base de unos sacrificios enormes de todas las gentes que participábamos allí. Mucho muy duro.

Pero la danza y sus temáticas no pueden ser orientadas por un criterio único, eso es muy dañino. El artista debe ser libre, yo siempre he pensado que el arte debe ser totalmente libre, y el coreógrafo tiene que hacer lo que siente, si no no es auténtico.

El año de 1959 es un momento muy importante en mi vida, porque suceden muchísimas cosas. Viene David Wood a México, que es el primer maestro que nos trae la técnica Graham. Aunque yo estaba en Ballet Nacional, fui a ver una clase de él en la Academia de la Danza Mexicana y me pareció muy buen maestro. Le dije a Guillermina: "Oye, vale la pena que traigan un maestro tan bueno como él", y no me creyó, mandó creo que a Carlos Gaona para cerciorarse y luego aceptó.

De 1959 al 64 doy el salto como bailarina. Anteriormente había bailado cosas muy importantes pero como de niña, siempre en papeles especiales: *Tonantzintla*, una sirenita, muy gracioso, bonito; *Tres juguetes mexicanos*, otra sirena pero de barro negro; *La manda*; *Tierra*, donde tenía un solo; *Uiriapuru*, donde era un pájaro encantado que se convertía en princesa (Rocío Sagaón) y me dejaba caer en un clavado (no tenía miedo por el entrenamiento que me había dado mi padre); *El chueco*, donde era una niña. Siempre me tenían papeles especiales que eran fantásticos, pero tenía ganas de bailar como mujer y cosas más humanas, que mis compañeros hacían. Fue en esa etapa que lo logré.

Lo logré porque David Wood me puso el primer papel de *La iniciada*, un ballet de una banda de muchachos que inicia a una joven, la disputan varios hombres y mujeres y es una tensión fuerte la que existe en esa danza para dar precisamente la iniciación. Me imaginaba la banda con motocicletas y todo. Para mí fue un ballet muy bonito y además lo hacía con muchísimo gusto con Carlos Gaona, que fue uno de mis mejores *partners*. *La iniciada* era una danza muy controlada, muy técnica, de técnica Graham. David Wood se quedó impresionado por todos los bailarines, de cómo había avanzado el Ballet Nacional con esa técnica.

También tuve *Baquiana brasileira* o *Cuatro caras del amor*, de Joan Gainer, que era un ballet de cuatro danzas de diferente carácter. El amor sublime, tierno, suave, lírico. Luego el amor un poco juguetón de dos muchachitos, una danza rápida. Luego una danza de una mujer vieja enamorada, que se le va su hombre y le duele mucho, y al final dice: "Viva la vida y adelante con la vida"; era una mujer pesada y gorda, yo tenía que dar todo eso y me gustaba también. Y luego la última danza era una danza de amor arrebatado, muy español, pasional, que también yo hacía. Me cambiaba en el foro. Yo me acuerdo que en el Auditorio Nacional el público gritaba bravos. A mí me parecía raro porque es difícil tener bravos en el

Auditorio, el público está muy lejos y es tan difícil el escenario. De repente se despertó dentro de mí esa cosa de reconocer que soy una bailarina. Era madurez.

También interpreté *Imágenes de un hombre* de Guillermina Bravo, que era la danza después de haber regresado de China, tenía una influencia muy china porque utilizaba una gran gasa que movía yo, muy difícil. Guillermina me puso esta danza y duré como tres o cuatro meses ensayando diario, era tan agotador que casi vomitaba del esfuerzo. Sudaba yo frío, morada y blanca, yo me sentía hasta con escalofríos del esfuerzo. Pero finalmente salió y esa danza jamás se ha vuelto a hacer. El reparto era muy bonito, porque estaba Carlos Gaona, que era el personaje principal, interpretando a Silvestre Revueltas; Raúl Flores Canelo, que era su etapa madura; Tulio de la Rosa y Sonia Castañeda, su juventud, en una danza de amor; y estábamos Federico Castro y yo como su niñez. A todos los personajes los va matando y al final todos los personajes surgen y hay una lucha tremenda entre su identidad que somos nosotros; su infancia, su juventud, su madurez contra él, el hombre que realmente se va derrotado por su vida. Fue un ballet muy importante para mí, me marcó muchísimo.

Después vinieron *Ciclo mágico*, de Carlos Gaona, una de las mejores danzas de esa etapa, y *Cuatro en el foro*. Finalmente, *Hechicerías*, de Guillermina Bravo, que era una danza que a mí me fascinaba por toda la magia que tenía. Ahí empecé a experimentar algo interior. Yo no creo que yo sea una bailarina virtuosa, mis dificultades físicas no me lo permiten, realmente soy una bailarina muy limitada, pero creo que si tengo un valor es algo interior que manejo, emocional que me puede llevar a otro estado, al éxtasis. Tenía un movimiento muy sencillo de exhalar e inhalar, y lo hacía tan profundo que el movimiento nacía de la respiración y al repetirlo me llegaba a marear y después a anestesiarme, de modo que dejaba de sentir mi cuerpo y podía hacer las cosas más tremendas. Y sí eran tremendas porque después de ese llanto porque se había muerto mi amor, me soltaba en una gran carrera saltando por muchos cuerpos que estaban tirados, todos estaban muertos, hasta que el brujo me agarraba del cabello, me daba vueltas, me jalaba, me cargaba y yo caía en línea recta, como tablita. Yo creo que no lo hubiera podido hacer si no hubiera estado en ese estado, totalmente enervada. Logré una integridad que a partir de allí en algunas otras danzas he logrado: un estado de conciencia diferente, muy alerta, eran como muchas divisiones, carnal y espiritual. Por un lado sintiendo profundamente el dolor, por otro muy consciente de las luces, el sonido, el espacio, los movimientos. Me parece algo extraordinario, una realidad extraordinaria.

Como nos tenían totalmente negado el Palacio de Bellas Artes, Guillermina inventó hacer una temporada en el Teatro Fábregas, a finales de 1959, en la cual estrenó *Imágenes de un hombre*. En esa época fue cuando conocí a Jaime Labastida y cuando llegaron las vacaciones yo dije: "No puedo irme de vacaciones, ¿qué voy a hacer?" Entonces inventé hacer una gira por Chiapas y nos fuimos Rodolfo Reyes, Ruth Noriega y yo, los tres a hacer toda una función. Armamos una conferencia ilustrada desde la danza primitiva. La primera parte era la danza de un brujo y una niña enferma, yo era la niña. Salíamos mientras narraban la segunda etapa sobre las danzas populares que habían pasado a la corte y, vestidos como cortesanos, hacíamos una pavana y una gallarda. Después la etapa del ballet clásico y salía Ruth Noriega en puntas y bailábamos un pedacito de *Las Sílides*. Luego la danza contemporánea con una obra que Guillermina Bravo nos había puesto, luego *La valse* donde ya bailábamos los tres. Jaime Labastida se había quedado muy impresionado conmigo porque me había visto ya como primera bailarina haciendo cosas muy importantes con Ballet Nacional, entonces se había ido de vacaciones a Sinaloa y yo le escribí: "Ven, te propongo una gira". Después de Navidad se vino rápidamente y su familia se enojó. Nos fuimos todos a Chiapas a hacer una gira, nos llevaron en avión. Hicimos una gira por todo el estado, allí de locos. Jaime Labastida era el conferencista, hablaba con el tiempo medido según las danzas que presentábamos.

En Comitán no sabíamos qué hacer. Llegamos al teatro casi a limpiarlo y con un carrito y un magnavoz gritando por las calles: "Vengan a ver al Ballet de Bellas Artes, grandes bailarines darán una función". Estábamos en la función y de repente tocaron las campanas de una iglesia porque el cura estaba prohibiendo a la gente ir a la función: "¿Cómo unos bailarines encuerados —con mallas, pero para él estábamos encuerados— iban a bailar?, eso era desacato, el demonio". Me acuerdo que en esa función tuvimos como cinco gentes de público, después de que desde la mañana habíamos hecho nuestra propaganda en el carrito. Así hicimos la gira.

Esa etapa en Ballet Nacional fue de mucho trabajo. Era maestra de la compañía y primera bailarina, sobre todo cuando fuimos a Cuba, que hacía los primeros papeles. Luego de exceso de trabajo vino un descenso y una enfermedad y tuve que salir. Bueno, también porque la situación económica era pavorosa. En ese tiempo no teníamos dinero, el Ballet Nacional se las jugaba cada vez. Me doy cuenta de que siempre he estado en los momentos difíciles de todos los grupos y después ya tienen dinero. No teníamos nada y todo era a base de sacrificios y de pobreza.

Me enfermé y me fui a Morelia tres años. Me metí a la universidad y me dieron una plaza para dar clases de danza. No había nada. Yo intenté

hacer cosas pero un poco por mi inexperiencia, otro poco la enfermedad, otro poco la soledad, y entré en una crisis muy fuerte. Quieras o no el esposo siempre quiere a la mujer muy posesivamente y él me quería para él. En ese tiempo me insistió mucho en que dejara la danza, realmente estaba muy mal y acepté. Pero comenzó a sucederme algo tremendo, yo no podía estar tranquila, sentía como una añoranza y una tristeza muy profunda y soñaba los grandes ballets. O tenía pesadillas en las que iba a bailar y olvidaba yo todo, o que me llamaban a los camerinos y no podía salir porque la puerta estaba cerrada con llave y la función empezaba sin mí, o que llegaba al foro con el vestuario equivocado, o que me caían las piernas y el ciclo-rama encima. No podía dejar la danza.

Di clases, hice pequeñas coreografías, demostraciones de técnica, conferencias. En 1967 salí porque viví una cosa tremenda en Morelia con los movimientos estudiantiles, un poquito antes del 68. Hubo una cantidad de conflictos, mi esposo fue perseguido, enfrente de mi casa estaban los tanques, de repente una ve la guerra. Tuvimos que salir, sin trabajo, corridos, lo mismo que en 68, pero en Morelia. Regresamos a México. Fue otra etapa muy difícil.

Luego Raúl Flores Canelo me invita al Ballet Independiente. Yo había dejado de entrenarme y no me sentía bien. No puedo hablar mucho del Independiente, hice lo máximo, pero considero que no estaba a la altura. Yo había sido muy buena bailarina y el prestigio y esas cosas, pero no llegué a brillar. Yo intenté superarme técnicamente, inclusive vino Aurora Bosch y para poder tomar sus clases técnicas y teóricas audicioné para entrar a la Compañía Nacional de Danza. No les dije que no me interesaba entrar realmente, que lo que me interesaba era tomar clase y profundizar en la técnica clásica, y me aceptaron. Entonces se vinieron conflictos con Gladiola Orozco y Raúl Flores Canelo, que me veían raro porque tomaba clásico. Yo lo único que quería era ser mejor bailarina, y me sentí muy bien, sentí un adelanto, pero no así comprensión de mis compañeros que pensaron que estaba traicionándolos. Los bailarines clásicos y los modernos siempre han estado alejados, todavía.

Yo siempre me entrené en clásico y moderno. Yo pienso que cada técnica es importante, deja cosas excelentes, y además es un conocimiento interior para enseñar. El ballet clásico da las bases, así como la técnica Graham.

Salí del Ballet Independiente por diferencias con Gladiola Orozco, porque yo quería participar más y no me dejaban. Entonces me invitó otra vez Ballet Nacional a trabajar en su cuerpo de maestros para la Universidad, en un Seminario de Investigación y Enseñanza. Me invitaron

porque recordaban que yo había sido muy buena maestra anteriormente, pero había perdido el espíritu de la técnica Graham, había perdido mis músculos, mi confianza en mí misma, y cada clase era un sufrir. Una vez Elena Noriega me dijo: "Vale, no sé qué te pasa, tan excelente maestra que eras y ahora no puedes dar tres ejercicios seguidos. Te estás bloqueando a ti misma".

Pero Amalia Hernández me invitó al Ballet Folklórico, a dar clases, y me dijo: "Yo te invito a ti porque eres muy buena maestra, y porque quiero que le des a los hombres". Y de repente tuve cuarenta hombres que eran tremendos. Entonces como que surgió en mí la Valentina otra vez: "No me voy a dejar, me están dando confianza de dar mi clase". Y entonces no sé qué me pasó porque los alumnos empezaron a avanzar y yo me sentía muy bien, en cada clase me sentía más animada, más segura. Amalia con un respeto, yo la quiero muchísimo porque es una mujer muy respetuosa del trabajo de los demás. Fue muy bueno para mí.

Me acuerdo que una vez estábamos en una función de Alwin Nikolais, Guillermina, Amalia, Rossana Filomarino (que también estaba dando clases en el Folklórico) y yo. Guillermina muy ufana dice: "¿Y cómo están los maestros? Rossana es muy buena maestra ¿verdad?". Claro, era de su grupo. Y le dice Amalia: "No, la mejor maestra aquí es esta chiquita". Bueno, fue una cosa más para darme seguridad, porque es difícil dar clases.

Estuve una etapa así un poco sin nada, aunque seguía tomando clase con Ballet Nacional, hasta el 73 que me invita Miguel Ángel Palmeros para hacer un grupo, dice: "Vamos a bailar, vamos a hacer algo nuevo". En realidad la danza había estado como quien dice casi en cero, porque no había nada más que Ballet Nacional, Ballet Independiente, con un apoyo mínimo, y la Compañía Nacional de Danza. Entonces Miguel Ángel pensó que podíamos hacer algo, todos teníamos experiencia; éramos Raúl Aguilar, Cecilia Baram, excelente bailarina y lindísima, Socorro Meza que estaba en sus inicios y era muy talentosa, Miguel Ángel, que tenía una capacidad creativa muy grande y yo. Expansión 7 era un grupo muy bonito. Miguel Ángel casi me arrastró un día para ir a ver las danzas que tenían, me gustó mucho y después de dudarlo al fin acepté; dudé porque cuando yo me meto a una cosa y acepto, lo hago realmente a conciencia.

A partir de ese momento comenzamos a hacer un trabajo muy bonito, de experimentación. Fue algo muy interesante porque en México no había improvisación, no había trabajo experimental. Y con los primeros que trabajamos fue con Quanta, un grupo muy interesante de compositores, solistas de diferentes sinfónicas, y estaban improvisando con el instrumento de Julián Carrillo, el piano preparado. Tenían unas como arpas,

unos violines de una o dos cuerdas larguísimos como de metro y medio, y no lo tocaban con arco sino con pelotas de ping pong o con botellas de refresco o los golpeaban. Era improvisación. Esa era la cuestión: no hacer un movimiento de clase, no hacer un movimiento en el que nosotros nos sintiéramos cómodos, eso estaba prohibido, porque claro, uno se siente cómodo con ciertos movimientos y va conociendo uno su línea. Realmente era bien difícil. Pasamos como tres o cuatro meses diariamente improvisando hasta que logramos una retroalimentación, porque nosotros nos motivábamos y ellos nos motivaban; nosotros teníamos que seguir la música pero al mismo tiempo ellos nos seguían los movimientos.

Simultáneamente invitamos a varios pintores, a un grupo de San Carlos comandado por José Luis Martínez, que es grabador y pintor. Teníamos que integrar la música, la pintura, la poesía, los efectos lumínicos, porque trabajábamos con proyectores. Un ingeniero los llevaba. Vimos que la danza y la ciencia no están separadas, y los nuevos descubrimientos nos dijeron que podían ayudar a renovar la danza. También pensamos que el arte no comenzaba en el foro, que la danza no podía comenzar en el foro nada más, tenía que comenzar desde afuera y había condiciones, atrás, afuera, con las cuales la danza estaba relacionada, o sea que cada época produce un arte y un estilo de pintura, poesía y danza, entonces teníamos que dar esa imagen, como un abanico abierto a todo.

Hicimos unas funciones muy extravagantes, porque prolongábamos el foro hacia los lados e integramos al público en el espectáculo. Yo pienso que en ese momento se hicieron cosas muy bonitas como *Danza para tres* y *Engrane* de Miguel Ángel Palmeros; yo hice dos danzas, *Desdoblamiento* y *El niño es una llama*, que estaban inspirados en unos poemas de Jaime Labastida y Óscar Oliva. *Desdoblamiento* fue una danza que resultó de la vida que llevábamos mi hija Eva (Zapfe) y yo, que había sido muy conflictiva porque las cuestiones de educación nos habían contrapuesto en cierta forma, los celos porque: "Mi madre me deja por bailar", muchas cosas. Además, también los adolescentes entran a una soledad, al sentirse incomprendidos cuando están descubriendo su personalidad. Todo eso era *Desdoblamiento*. Yo la hice por la culpabilidad que nos lleva hasta las lágrimas, y es como un diálogo interior de una adolescente en el cual se va dando cuenta que hay un interior u otro yo que la jala, la aplasta, y hay una lucha interior hasta que llega la madurez. Estaba apoyado en un poema que se llama *El deceso* de Jaime Labastida, que es precisamente como su adolescencia, ese despertar al mundo, pero también al mismo tiempo su interior.

Y *El niño es una llama* es un poema amoroso, precisamente producto un poco del 68 y del 67 que viví en Morelia. A mí me preocupó mucho el

tiempo, el tiempo personal. Hay un tiempo en el cual vivimos, como ahorita, pero ahorita mismo estás pensando posiblemente en imágenes que yo te estoy dando, o posiblemente también estás recordando tu vida interior, o lo que leíste esta mañana en el periódico, por ejemplo. En ese tiempo estaba lo de Vietnam muy candente y leía las barbaridades que hacían. Por ejemplo, a algunas mujeres les introducían ratas vivas en la matriz, ratas hambrientas, cosas inhumanas. Entonces, todas esas imágenes una no podía dejar de pensarlas aun cuando estás haciendo el amor. Yo quería dar eso en la danza. Nada más que estaba hecha en un dueto y claro, no había manera de hacer muchas cosas. Pues ése era el tema, el amor muy pasional, muy entregado entre dos personas que precisamente por su amor se dan cuenta de lo que sucede afuera, y afuera está la matanza y ellos cuando se dan cuenta se aman de otra forma, se aman como en una lucha para la transformación. Eso era lo que yo quería decir.

En Expansión 7 estábamos muy preocupados todos por lo que sucedía con la danza, queríamos una danza que tuviera una integridad y además características mexicanas, por eso habíamos invitado a pintores mexicanos, músicos mexicanos y trabajábamos verdaderamente en eso, y aunque no obligatoriamente, pero sí trabajábamos en esa línea, en la cual yo todavía creo mucho.

Yo tuve una situación muy difícil y dolorosa cuando bailaba en Expansión 7 y a veces en función, sin saber por qué, me soltaba llorando. En una de las obras yo tenía un solo de un equilibrio de casi cinco minutos, donde yo solamente cambiaba dos o tres veces de pie, era un dominio tremendo de equilibrio. Me acuerdo que mis dos compañeros, Cecilia Baram y Miguel Ángel Palmeros salieron y comencé mi solo; me sentí tan tremendamente triste que comencé a gritarles. Pero no es que yo quisiera gritarles, mi cuerpo decía: "No me dejen", sin querer, y de repente me di cuenta que estaba gritándoles. Una de las compañeras que me estaba viendo, después de la función me dijo que un espectador le comentó que ese momento había sido tremendo, porque se veía un perfecto equilibrio, sin siquiera una oscilación del pie, que yo estaba como clavada en el piso, lo que daba una tranquilidad asombrosa, pero al mismo tiempo sentía como que algo dentro de mí se estaba rompiendo. Entonces dijo que cuando yo comencé a gritar se le pararon los pelos de punta. Volví a caer en un estado extraordinario, que pocas veces se logra.

Durante cinco años de trabajar con Expansión 7 nunca tuvimos subsidio y pasamos situaciones realmente muy humillantes. Por ejemplo, hicimos una temporada de quince funciones con el grupo Quanta con mucho tiempo de trabajo y nos dieron 15 000 pesos, digamos 1 000 pesos por fun-

ción, que repartido entre el grupo Quanta, nosotros, el vestuario, era denigrante. El compañero Raúl Aguilar salió porque ya debía cuatro meses de renta. Una vez hicimos una protesta en la calle, en Bellas Artes, y salimos hasta en las primeras páginas de los periódicos, también fue la televisión. Trabajábamos con dirección colectiva, que tampoco lo entendían, cuando nosotros nos dirigíamos a alguien querían a fuerza que hubiera un director. Además no se usaba la improvisación. Total que éramos completamente incomprensidos.

Se fueron saliendo las gentes, y las últimas que quedamos fuimos Socorro Meza, Cecilia Baram y yo. Me acuerdo que alguna de las autoridades del INBA nos dijo que no podía ayudarnos, que el grupo se deshiciere y que lo único que podía hacer era ayudarnos para que nosotras nos integráramos a los grupos formados, Ballet Nacional y Ballet Independiente. También tuvimos muchos problemas con Vázquez Araujo. Total, se deshizo Expansión 7.

Teníamos una invitación para ir a La Paz, Baja California, pero no tuvimos ninguna ayuda así que no se hizo. Pero yo sentí que cómo íbamos a dejar de hacer la función y pepené unos bailarines, organicé y me fui a cumplir la función de La Paz, y después dije: "Bueno, si esto no es Expansión 7, soy yo", y así nació el grupo Valentina Castro Danza Teatro Mexicano.

Regresamos y estábamos en una época muy difícil con Fonapas y vi la necesidad que tiene la danza de hacer su propio público. Yo recordaba en Bellas Artes funciones de Ballet Nacional muy buenas pero con dieciocho gentes. Entonces mi idea fue ir a dar funciones a las preparatorias, trabajé con el Politécnico en auditorios, canchas, salas de juntas. También hice funciones en las delegaciones, en un tablado o en un teatrillo. Si la gente no va a la danza, que la danza vaya a la gente.

Me criticaron mucho y algunas gentes importantes me decían: "Valentina, tú no estás dando la magia de la danza por bailar en esos foros". "Pues es en el único lugar donde una puede bailar." Como no teníamos dinero ni ayuda y nos dimos cuenta que fuera de las compañías grandes ningún grupo iba a tener y, de hecho, no tiene ayuda, decidí ir a bailar con varios bailarines y pasar el sombrero. Es la única forma en que íbamos a vivir.

Con ese grupo estuve un tiempo, del 78 al 81. Eso se terminó porque me pidió Fonapas un programa para niños. Entonces invité a Carlos Gaona porque sabe mucho de foro y yo quería bailar también. Pensamos hacer *El maleficio de la mariposa*, que es teatro de García Lorca; es una obra muy filosófica donde habla del amor, la muerte y la belleza, que es el arte.



Valentina Castro.

Hicimos ese programa con la idea de que Fonapas nos iba a contratar y nos iba a dar cien o ciento cincuenta funciones y sólo nos dieron tres. Trabajamos trece gentes, entre actores que aprendieron a bailar y bailarines que aprendimos a manejar la voz; yo hice el vestuario. Las tres funciones que hicimos fueron muy bonitas y yo descubrí que tenía voz, que podía manejarla, fue como descubrir un tesoro. Incluso mi hija el día que me vio me felicitó. Eso para mí es de lo más extraordinario, porque mi hija es tremenda, es una crítica muy severa.

Vino el fin de sexenio, cuando no hay teatros ni dinero para nada y se disolvió el grupo. Me fui a Culiacán porque me invitaron a la Escuela de José Limón y Rosita Reyna me animó. Me estuvieron rogando como dos meses y por fin acepté.

En Culiacán fue una etapa muy bonita porque yo llego con una rebeldía interior contra la situación de los bailarines y artistas en México. Estaba en contra de las técnicas, en contra de la situación social, con ganas de crear y ante la imposibilidad de crear. Ésas fueron las razones que me hicieron experimentar en Culiacán y dije: "No les voy a enseñar técnica, voy a formar bailarines de otra forma". Y consulté con varias gentes además de mi experiencia con mi hija. Mi hija en cuatro meses en gimnasia olímpica había logrado cosas muy buenas, de repente sacó el primer lugar en barra, en paralelas. ¿Cómo lo logró en cuatro meses y los bailarines ni en cuatro años? Entonces mi entrenamiento era a base de correr, mandé a hacer unos grandes colchones, maromas, vueltas y con mis bases técnicas de clásico. Nunca lastimé a un alumno. Al mismo tiempo comencé a manejar la improvisación y sobre todo, a despertar en los alumnos su creatividad, sus emociones y su sensibilidad. Cosa muy difícil, porque en provincia la gente no está acostumbrada a mirarse, a tocarse, a estar cerca uno del otro. Yo inventé muchos juegos para desinhibir a las gentes para que en un momento pudieran hablar, presentarse, sentirse felices. Pienso que la danza es una alegría interior, y yo quería sacar esa alegría interior de ellos y lo logré.

Hice varias funciones y llegó un actor muy bueno que había sido bailarín. "¿Cómo has logrado estas danzas? Los jóvenes tienen una naturalidad que yo no he logrado. Además una sensibilidad y una frescura." Lo que pasa es que yo motivaba mucho a los alumnos, de modo que algunas veces hacían sus propias danzas, yo se las corregía. Estaban tan contentos de expresar lo que querían y yo los dejaba y los impulsaba más. Llegaban dos o tres horas antes y ellos solitos se ponían a ensayar, de modo que cuando yo llegaba me mostraban la danza y después de ocho días en ese entrenamiento pues quedaba realmente muy bien.

Inclusive yo traje a México a algunos de mis bailarines y en Ballet Nacional daban el ancho. Una vez fueron a tomar clase al Ballet Folklórico y ahí los pusieron de muestra. Lo que pasa es que les cambiaba constantemente la clase y adquirieron una agilidad mental muy buena, y cuando venían aquí podían tomar cualquier cosa.

Ahora estoy en Monterrey, en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Fue muy difícil para mí porque llegué a una escuela similar al Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza y a la Academia de la Danza Mexicana, donde se imparte una carrera profesional con todo un método, y me sentí otra vez como encarcelada, en un corset. Horrible, porque había estado experimentando mucho en creatividad y sensibilización, y otra vez volver con técnica, qué horror. No podía hacer lo que yo quería, tenía que enseñar a fuerza técnica Graham y con una metodología muy estricta. Debía llevar en un cuaderno apuntado exactamente qué movimientos íbamos a hacer. Lo preparaba en mi casa, pero cuando llegaba al salón, no lo seguía. Nunca he podido hacer eso, siempre siento yo más la cuestión espontánea, pero no es espontáneo, lo que pasa es que tengo tan bien manejada y asimilada la técnica, que en un momento me doy cuenta qué es lo que necesita el alumno y en vez de una contracción, puede ser el desarrollo de su sentido del espacio, del tiempo o de la forma, entonces tengo que cambiar lo que estaba en mi cuaderno.

Es difícil, porque los bailarines tienen que tener una base. El ballet clásico y la técnica Graham son formativas, y yo he vuelto a retomar la técnica y tomo los cursos de especialización para maestros que da el Ballet Nacional, así que estoy luchando con la contracción, la espiral, el *release* y el *high release*. Me siento que otra vez he adquirido el espíritu, la técnica y las motivaciones, y todo lo que es la Graham.

Por otro lado, lo que he hecho importante en Monterrey es que cuando yo llegué con esas ganas de crear, felizmente me encontré a un compañero, Efraín Esperilla, que trabajaba en Culiacán también, como músico, era maestro de banda y compositor. Entre los dos hicimos una coreografía y yo tenía dos danzas por allí, pero con tres danzas no podíamos hacer un programa. Entonces invitamos a los demás grupos, apenas incipientes, y me vieron como bicho raro. "Y esta mujer ¿qué quiere?" Rentamos el Teatro San Pedro, que tiene buenas condiciones, y dijimos: "Bueno, si perdemos, total, nos dimos gusto de ver nuestra danza y se acabó. Y qué tal si ganamos". Y a partir de ahí se hicieron los Encuentros Metropolitanos de Danza y ahora estamos en el Cuarto Encuentro, con todos los grupos, lo que les ha servido como estímulo y para reafirmar su trabajo.

Yo me puse en la disyuntiva de ser una mujer más o ser una bailarina. Me negué a ser una para devenir en la otra. Esto me costó muchísimo en la vida porque para mí la danza ha sido algo muy fuerte y que no podría dejar de hacer nunca.

La danza me ha dejado una vida de la cual me siento satisfecha. No ha sido el dinero, pero nunca me ha faltado. He conseguido el respeto de mis compañeros, una admiración de mis alumnos. También una disciplina, una manera de comprender el mundo.

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

* FUENTES: Charla de Danza con Valentina Castro, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 30 de octubre de 1989. Charla de Danza con Valentina Castro, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 11 de diciembre de 1989. Charla de Danza con Valentina Castro, conducida por Rosa Reyna, CENIDI Danza "José Limón", México, 8 de enero de 1990. Óscar Flores, "Valentina Castro", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 22, México, INBA, 1990, pp. 33-37.

VIII. Bodil Genkel: tenacidad y verdad

BODIL GENKEL, BAILARINA, MAESTRA, COREÓGRAFA, ARTISTA DANESA que vino a México para quedarse, y que irradió su energía hacia el campo de la danza de nuestro país. "La tenacidad, su búsqueda lúcida y exasperada. La tenacidad y la lucidez entendidas a manera de centro, eje y supremo bien, han sido y siguen siendo la lección preciosa que Bodil Genkel ha dado reiteradamente a quienes hemos tenido la fortuna, en un momento y otro, de estar cerca de ella."¹

Bodil Genkel nació en Dinamarca el 23 de diciembre de 1916, donde estudió danza clásica con Leif Oernberg en el Ballet Real de Dinamarca. Continuó su educación dancística en Inglaterra, en la Escuela de Danza de Kurt Jooss, de donde se gradúa en 1937; en Estados Unidos estudia con maestros como Doris Humphrey, Charles Weidman, Louis Horst, Martha Graham y José Limón. En 1940 fundó el Ballet Moderno de San Francisco, participando como bailarina y coreógrafa, pero por la falta de varones se desintegra cuatro años después. Por un tiempo estudia teatro en la Universidad de Denver y en 1946 es nombrada jefa del Departamento de Danza del Michigan State College. En 1949 deja este trabajo para dedicarse a bailar como solista en foros tan importantes como el City Center Opera de Nueva York y realizar numerosas giras con Charles Weidman. Más tarde, trabaja con Doris Humphrey y gana una audición de danza del YM-YWHA de Nueva York.

En 1951 es invitada, a través de Guillermo Keys, a formar parte del Ballet Mexicano del INBA, donde participa como bailarina y coreógrafa. En

¹ Evangelina Osio, "Forma Bodil Genkel...", en *Tiempo Libre*, México, 2-8 de junio de 1988, citado en Josefina Lavalle, "Bodil Genkel", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 21, México, INBA, 1989, p. 51.

1953 se independiza de la danza oficial y junto con Xavier Francis y otros artistas, funda el Nuevo Teatro de Danza. Esta compañía nació por "la necesidad de ampliar sus conocimientos, experimentar nuevas formas de expresión y señalar nuevas posibilidades en el arte",² y efectivamente, representó una propuesta experimental e innovadora para la danza mexicana. Bodil fue pilar fundamental de Nuevo Teatro de Danza, como bailarina, maestra, coreógrafa y codirectora.

Para esa compañía y otras, Bodil Genkel creó numerosas obras: *Metamorfosis*, *Polifonía*, *Delgadina*, *Caricaturas*, *Los bailarines de la legua*, *Dúo*, *Sueños*, *Ceremonia*, *Suite Preclásica*, *Fantasia*, *Formas de otros tiempos*, *Fronteras*, entre muchas otras.

Fue pionera en México en la enseñanza de las danzas preclásicas y la notación dancística del sistema Laban, llegando a publicar un manual sobre ésta.

Debido a terribles problemas de salud, Bodil Genkel dejó de bailar, pero nunca dejó de trabajar en la danza, pues "Bodil tiene un impulso ascendente a aceptar el reto de las dificultades, para ella es imposible apoltronarse en sus recuerdos",³ y se volcó totalmente en la enseñanza y la coreografía. Su labor como maestra fue muy importante para la danza profesional de nuestro país, especialmente en la Academia de la Danza Mexicana, donde

a partir de 1965 y por espacio de catorce años, Bodil se dedicó día a día, con responsabilidad ejemplar, con su profesionalismo de artista que la caracteriza, a organizar, desarrollar, sistematizar y mejorar continuamente su trabajo como maestra de danza moderna. Creadora de un sistema propio de enseñanza, aunque basado en Wigman, Weidman y Graham, de quienes tomó solamente lo que verdaderamente la convencía, formó varias generaciones de bailarines y bailarinas que egresaron de la Academia. Algunos de ellos no solamente han entrado al mundo profesional de la danza en México, sino que a su vez, han formado sus propios grupos.⁴

Bodil vuelve a Dinamarca y funda la compañía Danaballetten en Copenhague, siendo su directora y coreógrafa (1980-1983), pero regresa a México en 1984 con más ímpetus. Para Ballet Independiente, hizo *Voces de mar*; a Teatro del Cuerpo lo asesoró en su trabajo coreográfico; realizó la

² Alfonso Sánchez, "Bodil Genkel y el Nuevo Teatro de Danza", 1954.

³ Evangelina Osio, *op. cit.*

⁴ Josefina Lavalle, *op. cit.*, p. 52.



Bodil Genkel. Fotografia de Zamarroni.

coreografía *Móviles*; dio clases de coreografía en las escuelas del Ballet Independiente y Jitanjáfora, así como seminarios de capacitación y actualización en el CENIDI Danza; fundó el Taller de Coreografía en la Compañía Nacional de Danza y el grupo *Móviles*, en el que muchos bailarines y coreógrafos jóvenes se formaron y tuvieron la oportunidad de presentarse ante el público en diversos foros.

Bodil Genkel murió en México el 15 de abril de 1991. Hasta el último momento de su vida su labor se encauzó hacia la danza verdadera, la que se compromete y comparte, la que construye y propone.

* * *

Yo nací en Dinamarca. Casi todo mundo en México me pregunta qué quiere decir mi nombre, pero no quiere decir nada, es nada más un nombre.

Siendo yo niña, en los países europeos, era costumbre mandar a niños y niñas a una escuela de danza, de danza social, para que los niños aprendieran cómo comportarse con las niñas y viceversa. Así que mi hermana mayor estaba en esa escuela y yo, con mi nana, siempre la acompañaba. Al final de la clase siempre estaba yo bailando también. Al principio se enojaron porque no tenía edad para entrar a bailar, pero me aceptaron como una niña medio necia.

Después de un año, empezaban media hora antes, con una danza que llamaban danza estética, que era más bien un derivado de la técnica de Mary Wigman. Así empecé yo en la danza, y no la he dejado desde entonces. Tenía cinco años.

Después, en Dinamarca, estudiaba danza clásica, porque todavía no había muchas escuelas contemporáneas. Estudié con el gran maestro Leif Oernberg de la Compañía Real de Dinamarca, que es una compañía excelente, de bailarines clásicos. Fui a un curso de verano a Inglaterra, donde estudié con Kurt Jooss, en la escuela de Sigurd Leeder y Kurt Jooss. Me impresionó tanto esta nueva línea de danza, que volviendo a Dinamarca le dije a mi papá que me quería ir a esa escuela. Me mandó después de dos años. La carrera era de tres, yo la terminé en dos.

Ese tipo de experiencias, a esa edad, son muy interesantes. Pero viendo hacia atrás ¿qué aprendí exactamente? No aprendí mucho. No sentía yo que había una línea en el entrenamiento técnico, porque todavía la escuela no había llegado a madurar lo suficiente para llevar un método que se pudiera aprender y explicar. El encuentro con un gran artista como Jooss naturalmente fue impresionante, pero como él andaba con su compañía casi siempre de giras, nos tocó muy raras veces.

También se impartían cursos de notación de danza, de Rudolf von Laban, quien radicaba allá, y que yo ahora estoy enseñando en el CID (CENIDI Danza). La escuela se encontraba en la provincia de Inglaterra, en una gran hacienda, pertenecía a una señora inglesa que abría las puertas a todo tipo de artistas; había pintores, escultores, músicos, escritores y además una escuela de Chéjov. Tuvimos unos bellos encuentros con los alumnos de esa escuela, cada sábado había gran función de una especie de Comedia del Arte donde ellos representaban, en el estilo de la *Commedia dell'arte*, y nosotros como bailarines también. Fue muy emocionante. Yo creo que eso me estimuló más que la escuela en sí. También me estimuló el encuentro con bailarines de otras naciones y el intercambio de ideas, nuevas ideas.

Pero no era una escuela muy formal, jamás hubo un curso, durante esos dos años, de historia de la danza, ni de música (que para el bailarín es forzoso). Había otras cosas; uno podía ir dos veces a la semana a escuchar un concierto y un músico podía explicar más o menos algo que le serviría a un bailarín. El curso de notación jamás se cumplió. Después yo tuve que estudiar por mi cuenta.

De Inglaterra me fui a Estados Unidos. Mi papá me mandó porque sabía que la guerra iba a llegar a Dinamarca y quería que uno de sus hijos estuviera fuera. Yo tenía un trabajo en una escuela de danza de allá, con una maestra de la escuela de Kurt Jooss. Ella se iba a mudar a Los Ángeles y me llevó. Fue la gran tragedia porque ella como persona era imposible; no se podía vivir ni trabajar con ella. Además, después de dos meses mi papá no me podía mandar dinero para mantenerme y tuve que buscar trabajo. Pasé un año en Honolulu, Hawai, impartiendo danza social, con rumba, foxtrot, tango, etcétera. Como yo era tan joven y con unos ojos de tanta inocencia, siempre me dieron las clases privadas con señores más grandes. Ésa sí fue una experiencia. También era bailarina, porque cada sábado en la noche, con un artista alemán que estaba más o menos en la misma situación que yo, bailábamos. Él era pintor y tenía ese trabajo para sobrevivir. Hicimos una pareja a todo dar, de danzas de salón, pero artísticamente bien puestas.

Había en Hawai una pareja que quería adoptarme, hubo varias parejas que querían adoptarme. No sé si yo daba la impresión de ser alguien que necesitaba protección. Yo les decía que tenía a mis papás: "Pero no están aquí, ¿quién se va a encargar de ti?" "Pues yo me encargo, no se preocupen." Esa pareja me ayudó a llegar a San Francisco, me ayudó a empezar en una escuela. El hombre era un millonario canadiense y eso salió en los periódicos de Dinamarca: "Un millonario se encarga de Bodil Genkel y tiene un gran futuro", bien chistoso.



Bodil Genkel en *El extraño*. Fotografía de Sánchez Villasana.

En San Francisco di clases. Francamente yo era demasiado joven para eso; uno necesita preparación como maestro, pero me lancé. Allá tuve un encuentro muy bello con José Limón. Fui a su boda, la recuerdo muy bien. Ella (Pauline Lawrence) era más grande que él y la boda fue en la recámara de ellos. Como había yo crecido en una casa de otro tipo, entonces pensaba: "Ésta es la vida de los artistas".

Me quedé en San Francisco y, junto con otros bailarines, formamos una compañía, con la que anduve por uno o dos años bastante bien. Pero con la guerra ya no había hombres, y me fui a otras ciudades de Estados Unidos a estudiar. También estudié actuación en una escuela dramática en San Francisco, y después en Denver.

El fin de mi estancia en Estados Unidos fue en Nueva York, trabajando con Doris Humphrey y con Charles Weidman. Yo fui a varias giras con Charles Weidman. También bailaba yo con la compañía The New York City Opera Company, ayudando mucho a Charles Weidman, que en esa época andaba bastante mal, pero era una persona... lo máximo. Eso de convivir con personas como Doris Humphrey y él fue una experiencia muy grande. Mucho de lo que estoy haciendo ahorita es gracias a esas experiencias.

Otra experiencia grande fueron los dos cursos de verano que tomé en el Connecticut College. José Limón había llevado allí a unos bailarines de México para que estuvieran las seis semanas del curso, eran el grupo de *Tonantzinla*. Entonces me tocó la suerte de estar con ellos, y gracias a eso vine a México.

Guillermo Keys y yo hicimos gran amistad, le escribí a Miguel Covarrubias y me invitaron a venir con la compañía (del INBA), que se llamaba Ballet Mexicano. Eso fue en 1951. Tuve mi encuentro con Rosa Reyna, Guillermina Bravo, Guillermina Peñalosa, Xavier Francis, Arnold Belkin.

Para mí, venir a México fue como si de repente te caes en una gran olla de oro. Muy impresionante, porque los compositores, los pintores, todos los bailarines, teníamos una convivencia, estábamos trabajando juntos. Uno quisiera que pudiera ocurrir otra vez. Los artistas aprendimos mucho unos de otros, de danza, escultura, pintura, música: fue toda una educación a la vez que trabajábamos.

Bailé en varias obras al llegar: *La balada mágica* (donde Guillermo Arriaga me dio mi primera calavera y me impresionó tanto, dije: "¿Qué es esto?"), en *La valse* de Raquel Gutiérrez, en *El maleficio* de Elena Noriega.

En esa olla de oro encontré a Xavier Francis, y fue un estímulo durante esos años. Con Xavier bailé un ballet, de él, que se llamaba *El advenimiento de la luz*, con música de Guillermo Noriega y una bellísima

escenografía de Arnold Belkin. Era una coreografía de gran belleza, que nunca voy a olvidar, me tocó muy adentro. Jamás quiso volver a poner ese ballet si yo no lo bailaba.

Xavier era una persona excepcional, fue un bailarín fantástico, fue un maestro con una disciplina increíble, pero con un gran corazón: un artista excepcional. Yo pienso que es una pérdida el que ya no esté en el mundo de la danza. Él, sin ninguna duda, fue para mí y para todos los bailarines de México de esa época, una gran influencia. Además, fue un gran amigo.

Otro ballet de Xavier fue *Tózcatl*, que era mexicano, nacionalista. Se debería volver a montar, ahora que se están haciendo reposiciones de esa época. A mí se me acercaron para volver a poner *Delgadina*, con música de Guillermo Noriega y escenografía de Arnold Belkin. Luego luego llamé a Guillermo pidiéndole la música y me dijo que tenía una cinta pero no muy buena, porque se grabó en Bellas Artes y se oyen toses y era la única cinta existente. Además yo ya no me acuerdo nada de la danza. Ya una ha cambiado tanto, que sería muy difícil volver a la artista de hace años. Creo que yo cambiaría todo, entonces ya no vale nada, porque debe ser una expresión de esa época.

Xavier Francis, lástima que no esté activo entre los bailarines de ahora, pero ha dejado una gran huella en el mundo de la danza mexicana.

Xavier y yo salimos de la olla de oro y formamos una compañía que se llamó Nuevo Teatro de Danza. Muchos de esos nombres de compañías me parecen fatales, esos nombres que inventan ahora. También Nuevo Teatro de Danza, ¿qué es decir nuevo? Es nuevo un día y al siguiente ya no es nada nuevo. Debió llamarse Teatro de Danza, punto.

Cuando se murió mi papá recibí una pequeña herencia y con ese dinero hicimos la compañía. Ahí trabajamos bien duro durante cinco años y desgraciadamente tuvimos que dejar la escuela y la compañía por falta de dinero, pues la economía no andaba muy bien. Tuvimos ciertos ingresos haciendo subastas, y muchos artistas regalaron esculturas y pinturas, bellísimo. Tratamos también de hacer cursos de verano para bailarines del extranjero, que sí logramos, no con muchos alumnos, pero sí lo logramos. Yo daba danzas preclásicas, que fueron las primeras que se impartieron en México. Más tarde di notación de danza.

El repertorio de Nuevo Teatro de Danza fue *Las pequeñas naderías*, *Delgadina*, *Metamorfosis*, también mía, *El muñeco* y *los hombrecillos*, *El advenimiento de la luz*.

En 1956 tuvimos una función compartida con Ballet Concierto, donde John Fealy hizo *Las pequeñas naderías*, con música de Mozart. Con esa obra pasó algo muy interesante. Era una sátira de la danza clásica y



Basil Genkel con Xavier Francis en *El advenimiento de la Luz*. Fotografía de Nacho López.

Xavier que es negro entraba como un rey de Etiopía, con gran turbante. Yo era la *prima ballerina*. Usábamos los movimientos y la mímica de clásico, en forma de sátira, pero la gente no estaba acostumbrada y si alguien se atrevía a reírse un poquito, luego luego los callaban, porque pensaban que había que tomarlo en serio y ésa no era la idea.

Yo creo que cuando nos separamos de Bellas Artes y formamos el Nuevo Teatro de Danza fue porque ya no estaba Miguel Covarrubias con su gran fuerza para sostener a todos los bailarines juntos. Fue una especie de éxodo.

De los grupos actuales puedo hablar de El Cuerpo Mutable. Muchos me han dicho que eso no es danza, pero ¿qué es danza? Cada quien tiene derecho a crear, ellos usan sus cuerpos de cierta manera. A mí me fascina el grupo, siento que están en una búsqueda, experimentan, usan recursos del teatro. Me molesta mucho cuando alguien ataca a una compañía diciendo que lo que hacen no es danza.

Yo voy a todas las funciones de danza y no veo a los bailarines de otras compañías que asistan a ver a sus compañeros, y eso es fatal, pues se encierran y critican a los otros.

Actualmente doy cursos de notación coreográfica. Hay varios sistemas, no hay ninguno aceptado universalmente. Estamos haciendo un gran esfuerzo en el mundo tratando de escoger el sistema más adecuado, para tener una escritura de la danza. Existen dos sistemas, uno es el Sistema Benesh que más bien se presta para notar danza clásica, porque es un sistema visual; es excelente y funciona para gente que no se preocupa tanto por el tipo de movimientos que tenemos en la danza contemporánea. Y el Sistema Laban, Labanotación, que estoy impartiendo. Es un método en donde uno puede registrar todo tipo de movimientos, hasta la dinámica, lo que es muy difícil en otros sistemas.

También doy un Taller de Coreografía en la Dirección de Danza, en los salones de la Compañía Nacional de Danza, que está abierto a todos los coreógrafos, nuevos o no.*

* FUENTE: Charla de Danza con Bodil Genkel y Arnold Belkin, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 23 de abril de 1985.

IX. Rocío Sagaón: intensa y perfecta

ROCÍO SAGAÓN (ROSA MARÍA LÓPEZ BOCANEGRA) ES UNA DE LAS bailarinas más brillantes del movimiento de danza moderna en México. Los testimonios que existen, tanto de sus compañeros como de los críticos de la época, se refieren a ella como una espléndida bailarina que brillaba en el foro y que conmovía por su expresividad, belleza y precisión.

Entre todas sus creaciones Rocío le dio vida a la mujer-tierra-madre de *Zapata*, coreografía reconocida como obra cumbre del movimiento dancístico nacionalista. El crítico Flores Guerrero se refirió a ella como

intensa, tan honda en su actuación, tan perfecta en su manera de bailar. A fuerza de ser la tierra desde que fue creado el ballet, Rocío proyecta una emoción que acaba por transformarla en un símbolo artístico de todo lo que es México; ella es la tierra calcinada de nuestros desiertos y la húmeda y prieta tierra de nuestras selvas, es el alma del surco y la montaña; es tierra de chinampa, esclavizada tierra de encomienda; es la infinita tierra mexicana desmelenada como la Iztaccíhuatl. Grita en su danza al nacer Zapata y grita también cuando éste muere, anudando la garganta de aquellos que presencian su drama con la emoción del llanto.¹

No sólo *Zapata* le valió los más halagadores comentarios, también una serie de obras que bailó de 1948 a 1962, entre ellas *Los gallos*, otra de las obras fundamentales de ese periodo: "Rocío Sagaón este año —todos los años pensamos lo mismo— baila como nunca. Cuando aparece en el escenario,

¹ Raúl Flores Guerrero, "El Ballet Contemporáneo", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 21 de noviembre de 1954.

al iniciarse este ballet (*Los gallos*), cada uno de sus gestos calmados, lentos, suaves, no obstante su simplicidad, llena la atmósfera de vibraciones que parecen nuevas y desconocidas."²

También bailó en *El pájaro y las doncellas*, *La hiena y el venado*, *Norte*, *La manda*, *Tózcaltl*, *El sueño y la presencia*, *La poseída*, *Fecundidad*, *El renacuajo paseador*, *La hija del Yori*, *Tierra*, *El chueco*, *Los cuatro soles*, *Redes*, *Tonantzin*, *Pasacalle*, *El encuentro*, *El invisible*, *La valse*, *La llorona*, entre muchas otras.

Rocío Sagaón nació en la ciudad de México el 1 de mayo de 1933. A los ocho años empezó a estudiar ballet en Mérida, Yucatán, con la maestra rusa Nina Shestakova y en 1948, ya de vuelta a la ciudad de México, ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, donde fue alumna de Ana Mérida, Antonio de la Torre, Marcelo Torreblanca, Guillermo Keys, Anna Sokolow, Adolph Bolm, Martinique, Niní Theilade, Xavier Francis, José Limón, Lucas Hoving, Doris Humphrey, Louis Balls y Merce Cunningham. En 1951 estudió en la Universidad de Danza de Connecticut College y en 1952 en la Universidad de Danza de Jacob's Pillow, Estados Unidos, con los pioneros de la danza moderna norteamericana.

Su debut como bailarina fue en 1948 con la ADM, después participó en el Grupo Experimental de Ana Mérida, y a partir de 1950, en la compañía oficial del INBA bajo diversos nombres, como Ballet Mexicano, Ballet Contemporáneo y Ballet de Bellas Artes. Como miembro del Ballet Contemporáneo realizó importantes giras por Europa, en 1953 a Rumanía, y en 1957 a la URSS, Rumanía, Italia y también China. Permanece en París un tiempo y estando en esa ciudad en 1958 se adhiere al Ballet Popular de México, dirigido por Josefina Lavalle, con el que baila en Rumanía, Polonia, Hungría y Checoslovaquia. En 1959 ingresó en la compañía Les Ballets Modernes de París de Françoise Dominique. Regresa a México en 1960 y a partir de 1966 se establece en Xalapa, Veracruz, donde radica actualmente.

A lo largo de su vida, Rocío Sagaón ha creado numerosas coreografías, como la obra colectiva *Muros verdes*, *Movimientos perpetuos*, *Salón México*, *Comedia del arte*, *Danzas polacas*, *Mariparda* (finalista del I Premio Nacional de Danza 1980), *Abriendo los ojos de la noche* y *Bosquejos viajeros*, entre otras. En 1970 creó espectáculos multidisciplinarios de vanguardia por medio de su proyecto Danza Hebdomadaria. En 1974 presenta el espectáculo *Botanitas artísticas* de carácter popular en atrios de iglesias y

² Raúl Flores Guerrero, "Danza 1956", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 2 de marzo de 1956.



Rocio Sagaón en Zapata, 1953.

parques con teatro, danza y música en vivo, con apoyo de la Universidad Veracruzana.

En 1981 realizó estudios de danza hindú en París y México, y en 1985 de danzas africanas en Estados Unidos. También en 1985 fundó con Nora Satanowski el estudio de danza Zopilote en Xalapa, Veracruz.

Además de la danza, Rocío Sagaón ha incursionado en otros terrenos del arte, como el cine, el teatro y el grabado. En el cine participó en numerosas películas como bailarina y, como actriz, llevó el papel protagónico en *Las Islas Mariás* del Indio Fernández, al lado de Pedro Infante. Precisamente en esa película existe un testimonio muy importante de su danza, donde se puede apreciar su talento y expresividad como bailarina. También como actriz participó en *En este pueblo no hay ladrones* (1966), *Apuntes para una biografía* (1973) y en las películas de Raúl Kampfer *Mictlán* (1969) y *Ora sí vamos a ganar* (1977), además de integrarse a la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana (1966), dirigida por Manuel Montoro.

También se ha desarrollado dentro del grabado en metal. Su primera exposición la realizó en 1974, a la que le han seguido numerosas, individuales y colectivas, en el Museo de Arte Moderno, el Salón de la Gráfica y muchos otros. En 1976 forma parte del grupo Baobab que presenta trabajos colectivos gráficos y tridimensionales.

Rocío Sagaón ha recibido numerosos reconocimientos por su labor artística: fue becada en Connecticut College y Jacob's Pillow; innumerables artículos de críticos y cronistas de la danza alabando su trabajo; premio a la mejor bailarina de danza moderna de México, otorgado por la Unión de Críticos de Arte (1957); premio a la mejor actuación femenina por su participación en la película *En este pueblo no hay ladrones*; el homenaje "Una vida en la danza", otorgado por el CENIDI Danza INBA.

Rocío Sagaón continúa con su trabajo en el grabado, el teatro y la danza. Sigue siendo la inolvidable mujer-tierra-madre: creativa y feliz, brillando en el mundo del arte.

* * *

Yo llegué al mundo de la danza con el espíritu de ser bailarina, porque cuando tenía siete u ocho años conocí a un bailarín, José Antinus, quien vivió en nuestra casa, allá en Yucatán. Llegó a enseñar con una compañera muy bella, que era la princesa de la Isla de Bali. Esta pareja era para mí una maravilla; en las noches se ponían a ensayar, hacían sus cargadas y sus cafdas, y a mí me fascinó. Cuando los vi supe que iba a ser bailarina. Recuerdo que cada noche después de los ensayos él se despedía de mí con un beso en la frente, y ese beso era eterno para mí: significaba mi sello como bailarina.

Después tuve la oportunidad de entrar a tomar clases de ballet con Nina Shestakova en Mérida y después mi familia se mudó a México. Seguí con una maestra de ballet que se llamaba Amalia Rodríguez, yucateca; ella y su madre tenían una escuela primaria en la colonia Álamos, donde yo vivía. Al mismo tiempo que hacía la primaria tomaba clases de ballet. Por supuesto que bailé de puntitas, con las rodillas bien dobladas, las manos como araña y los juanetes sufriendo.

Cuando cumplí quince años seguía con la idea de que yo tenía que ser bailarina y mi hermano me acompañó a la calle de San Diego, a la Academia de la Danza Mexicana. Esto fue en 1948. Ahí me dijeron: "Aquí no hay ballet, tiene usted que ir a la Escuela (Nacional de Danza) de Nellie Campobello". Fuimos a esa Escuela y por alguna razón ese día no había inscripciones y no fue posible. Cuando regresé a San Diego voy viendo una cantidad de bailarinas con faldas abiertas de un lado, bailando fantástico: eran las alumnas de Ana Mérida. Cuando vi eso dije: "¡Esto es lo que quiero! ¡Esto!" Me inscribí con Josefina Rojas, que era la secretaria de Ana Mérida, y ahí inicié mi carrera de bailarina ya en serio.

En esa época me tocó trabajar con Sergio Unger, con Niní Theilade (que nos puso una coreografía con música de Saint-Saëns). Después vino Anna Sokolow en 48 y fue la primera vez que tuvimos un contacto impresionante. En la Academia también estaban los hermanos José y Ricardo Silva, Gloria Mestre, Felipe Segura, Guillermo Keys, Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, entre otros.

Mi debut profesional fue realmente en *Sueño de una noche de verano* que se presentó en el Palacio de Bellas Artes; Ana Mérida nos montó una danza de campesinas y de hadas. Ahí fue la iniciación. Yo recuerdo que salía de un extremo al otro, corriendo, y ésa era toda mi actuación, pero bailaba yo en Bellas Artes, y profesionalmente. El corazón así latiendo.

Anna Sokolow montó las coreografías de las óperas y estábamos todos, en *Mefistófeles*, *Carlota*, *Orfeo*.

Tuve mucha suerte, tuve la oportunidad de trabajar con todos los compañeros y maestros. Vino Xavier Francis, después José Limón, Merce Cunningham, además de todos los maestros huéspedes. Todos apoyaron ese movimiento de danza. Existía un gran compañerismo y enorme entusiasmo por la danza. Ese ambiente lo envolvía a uno.

Estábamos dedicados noche y día a la danza. Recuerdo que empezábamos a veces ensayos en la mañana, a las 7, en el teatro, con orquesta, después íbamos a clases, regresábamos a ensayos. Luego nos daban tiempo para una comida ligera y regresábamos a ensayar. Todo el tiempo, hasta la noche. Nos dedicábamos completamente. Y realmente sin ningún interés,



Rocío Sagóin. Fotografía de Vinaver.

no pensábamos en el dinero. Estábamos dedicados a la danza, pero de corazón. Yo creo que eso, más el apoyo de los artistas (pintores, escenógrafos, músicos, literatos) y los dirigentes, como Carlos Chávez y Miguel Covarrubias, quienes tenían unas ganas de que las cosas se hicieran, salió el trabajo. Todos colaboramos para ese asunto.

Trabajaba en el grupo de Ana Mérida, el Grupo Experimental. Ahí tenía yo unas partes en las coreografías que ella hizo, por ejemplo, *Norte* con música de Luis Sandi. Ahí tenía unas partes con Guillermo Arriaga, Antonio de la Torre, Olga Cardona, Rosalío Ortega, Juan Casados, Beatriz Flores. Una de las coreografías que me encantaba era *El pájaro y las doncellas*, éramos tres mujeres, tres doncellas, tres caballos y el pájaro, que lo hacía José Silva y daba unos saltos inmensos. Me encantaba esa coreografía.

Luego Guillermo Keys hizo una coreografía que se llamaba *Fecundidad* y ahí teníamos una parte principal, un hombre y una mujer, y todos los que nacían de esa pareja. Me acuerdo que la estrenamos en un teatro al aire libre en Guatemala (1950) porque a Ana Mérida la invitaron, yo creo que fue una invitación a través de su padre, Carlos Mérida.

Las coreografías de Ana tenían magia, porque Ana tenía influencia fuerte de Katherine Dunham, o sea que tenían movimientos negroides, movimientos libres, los que Ana captó muy bien y que todos bailábamos con verdadero entusiasmo. Su estilo tenía mucho sabor, era realmente excepcional en esa época. Todos la seguíamos por la gran admiración que le teníamos, por su forma de trabajar. Después, cuando ese grupo se disolvió, como era lógico, pues todos los grupos se disuelven, nos integramos a la Academia de la Danza Mexicana y ya entramos con más cariño a trabajar las otras coreografías. Era con Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, con las que teníamos muchas coreografías y ensayábamos horas, felices.

Corríamos de un salón a otro, terminábamos un ensayo con un coreógrafo y corríamos a otro. Nada más nos daba tiempo de tomar un jugo y llegábamos a trabajar. Recuerdo cómo trabajamos *La manda* y *Gorgonio Esparza*, las dos de Rosa Reyna.

En *La manda* trabajé el papel de la Otra. Esa coreografía la hizo originalmente Rosa para Raquel Gutiérrez y después cuando no pudo hacerlo yo tomé su papel. Yo hacía las Plañideras cuando Raquel hacía la Otra. Trabajamos realmente con un enorme gusto Raquel, Rosa y todas las muchachas, todas muy entusiastas.

En 1951 nos becaron a Guillermo Keys, Martha Castro, Valentina Castro, Beatriz Flores y a mí. Los cinco nos fuimos a trabajar en los cursos de verano de Connecticut College. En 1952 nos fuimos a Jacob's Pillow.

Ahí tuvimos la oportunidad de conocer más a Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón y a los alumnos de todos ellos. En Jacob's Pillow fuimos a ver a Ruth St. Denis y Ted Shawn, tomamos dos clases de Ruth St. Denis, y eran maravillosas, porque esa mujer llegaba y lo primero que hacía era ponerse de cabeza, porque hacía yoga y sus orígenes eran hindúes. Ella había estado en la India bastante tiempo y tenía en su danza todo lo que es del Oriente, toda la rítmica, todo el sentimiento, y sobre todo, el respeto a la danza. Mística totalmente.

Ahí nos presentamos como alumnos y después hicimos nuestros trabajos, porque al final de cada semana presentábamos nuestras pequeñas coreografías, y realmente era muy interesante. Ted Shawn nos daba consejos, él estaba muy contento de que los mexicanos hubiéramos llegado a trabajar ahí y era muy emocionante. Nos enseñó fotografías de un grupo que él tuvo de puros hombres, eran como veinticinco, todos estaban rapados y semidesnudos. Eran fantásticas las fotografías, sobre danzas de dioses de la India que él hacía con estos hombres, y utilizaba movimientos de danza contemporánea combinado con movimientos, digamos de Shiva y de Krishna. Todas estas posiciones de dioses las hacía Ted Shawn, muy interesante, y Ruth St. Denis igual; estaban tan inspirados en el Oriente. Era sorprendente realmente.

Allá bailamos *Tonantzintla*. José Limón había planeado esta coreografía con Miguel Covarrubias, inspirados en la iglesia de Tonantzintla. Limón estuvo trabajando la coreografía para presentarla como ejercicios, pero se volvió una coreografía redonda. También estuvimos trabajando con obras del repertorio de Doris Humphrey, *Pasacalle*, con música de Bach. Es una coreografía maravillosa y ahí también yo tenía el papel principal de la mujer. Yo recuerdo que cuando Doris Humphrey estuvo haciendo la selección de bailarines, éramos como treinta bailarines los que estábamos haciendo los movimientos en las diagonales y después de treinta quedamos quince, después diez, después cinco. Y yo decía: "De éstos tiene que quedar Martha Castro", porque a mí me fascinaba cómo bailaba Martha. Beatriz Flores y Valentina Castro también felices de que se quedara Martha, y de pronto todos se fueron y me llamaron a mí. Estaba fascinada, y yo que pensaba que no iba a salir en nada. Fue muy interesante trabajar cada paso, cada movimiento coreográfico de ella. Lo explicaba, porque era un estudio musical.

La audición era emocionante, sentíamos nervios, sudando más que de trabajo físico, de nervios. Después, cuando vino la compañía de Limón a México, *Pasacalle* se presentó en Bellas Artes en una de las temporadas.

Tonantzintla la estrenamos allá en Estados Unidos con mallas, sin toda la riqueza de escenografía e iluminación. Aquí sí se presentó con toda la escenografía y el vestuario, tan barroco, tan bonito.

Cuando fuimos a la gira a la URSS, China y los países del Este europeo en 1957, en China nos pidieron bailar *Tonantzintla* y la filmaron. Lo curioso fue que nuestra escenografía no llegó a tiempo, estaba en Moscú. Se atrasó el tren o algo pasó, y los chinos en dos días hicieron una escenografía formidable, con el Popocatépetl, el Iztaccíhuatl, nubes y otros barroquismos chinos. Era genial, porque durante esos dos días no sé cuántos chinos trabajaron, pero hicieron la escenografía. Lástima que no tuvimos copia de esa película.

Yo creo que mi primer papel estelar fue en *Zapata*. Fue una coreografía muy importante para mí y para todos. La estrenamos en 1953 en Bucarest. Es interesante el nacimiento de esa coreografía. Nosotros éramos cuatro bailarines, a los que nos invitó el Instituto de la Juventud para ir a Bucarest. Éramos Antonio de la Torre, Olga Cardona, Guillermo Arriaga y yo. Nos pusimos a trabajar en un lugar que alquilamos y que pagaba Miguel Covarrubias, en el mero centro de la ciudad. Era un lugar chiquito, polvoroso, terrible. Abrías la ventana y lo que encontrabas era un basurero, porque ahí era el cubo donde toda la gente de ese edificio tiraba su basura, olía tremendo. Ahí nació *Zapata*, ahí trabajamos Guillermo y yo en esa obra. También en otras coreografías que hicimos nosotros, como *Janitzio*, con música de Silvestre Revueltas, y construimos un programa de danza moderna, y un programa de folclore. Teníamos las danzas típicas de Veracruz, Michoacán y Jalisco. Por ejemplo, de Michoacán teníamos *La danza de los viejitos*. Los cuatro hacíamos de viejitos, de huapangueros, de jaliscienses, de todo, y los cuatro hacíamos las danzas modernas.

Los cambios de una a otra coreografía eran como desesperados, entre el sudor y los nervios, rápido. Y presentábamos los cuatro un programa con dos partes. Durante el Festival de Bucarest nos presentamos varias veces y tuvimos oportunidad de ver a otros grupos. Cuando regresamos a México estrenamos *Zapata* y las demás coreografías se perdieron.

Yo hice una coreografía que se llamaba *El ánima sola*, también con música de Revueltas, y *Janitzio*. Cada uno de los cuatro hicimos nuestros pininos en coreografía. Guillermo hizo también otra, que tenía que ver con *Las Meninas* de Velázquez; era una coreografía que hizo para Olga y Antonio, basada en un romance español. Olga era una menina y Antonio era el viejito que se casa con esta niña. Ella no acepta al viejito, se enamora del sirviente. Con los trajes bien realizados, todo hecho con el gusto que teníamos en esa época.

Siempre hemos sido muy amigos Guillermo y yo, pero en ese tiempo éramos como "uña y carne". Al momento de hacer *Zapata*, realmente ambos proponíamos los movimientos y decíamos: "Sí, vamos a hacer esto. No, mejor cambiamos aquí". Cuando trabajas en equipo brota un trabajo en conjunto. *Zapata* era de los dos. La idea fue suya, pero la realización fue de los dos.

Además de los movimientos, porque *Zapata* no es nada más los movimientos, contamos con Miguel Covarrubias, quien nos estimulaba mucho enseñándonos grabados de Posadas, por ejemplo, así como obras de otros pintores sobre el pensamiento de Emiliano Zapata. Nos daba lecturas sobre la Revolución mexicana, nos daba ideas; de él fue el diseño del vestuario. Luis Covarrubias diseñó la ferma que va atrás, o sea la escenografía, pero el vestuario y la idea de las cadenas fue de Miguel. O sea que en realidad no fue un trabajo de dos, sino de tres, más el músico. Esa música ya estaba hecha, *Tierra de temporal*, de José Pablo Moncayo, y Guillermo la escogió atinadamente.

Yo pienso que las coreografías de esa época tuvieron su momento importante, y que han quedado en el recuerdo de la gente y en las filmaciones que se han hecho. Pienso que sí se deberían conservar en el repertorio algunas coreografías valiosas, como es el caso de *Zapata*, pero que los artistas, los coreógrafos, no deberían quedarse en eso, sino que deben seguir creando nuevas cosas, porque no puedes vivir del pasado. Conservarlo como un material que existió, que es valioso, pero seguir adelante.

En esa época existía una temática poderosa en las obras, de tendencia nacionalista. Esa temática jalaba. Ahora la danza es más abstracta, es danza pura, sin temática.

Otra obra importante fue *Los gallos*, de Farnesio de Bernal. Igualmente fue un trabajo de equipo. Juntos pensamos en los movimientos. Pero hay una cosa, Farnesio sabía con más claridad lo que quería hacer, tenía en su cabeza más clara la línea de su trabajo, sabía precisamente qué quería con esos gallos y con esa mujer (los tres personajes de la obra) y lo logró muy bien. También Raúl Cosío, quien hizo la música especialmente para la danza, fue muy atinado. Es una coreografía que también ha perdurado. Sería interesante que en la actualidad se siguiera un poco por ese camino, el partir de lo nacional, pero ahora se piensa de otra manera, por eso no está pasando nada.

En el momento en que tú, como intérprete, estás trabajando una obra con un coreógrafo, que al mismo tiempo es tu amigo, en ese momento esa persona es la más importante y la más querida. Con esa persona entregas todo tu esfuerzo emocional y físico. Digo con sinceridad que a mí me pasó así. Cuando trabajaba con Rosa Reyna, realmente ponía todo de mi parte, con cariño, y después de trabajar íbamos a comer juntas y seguía la cosa.



Rocío Sagón en Zafra. Fotografía de Vinaver.

Cuando era con Guillermo Arriaga lo mismo. Cuando fue con Raquel, en obras como *La valse* y *Uriapuru*, también las trabajamos en equipo. Con John Sakmari hicimos ese dúo, *El encuentro*, él y yo. Yo tenía un vestido amarillo, me encantaba en esa época el amarillo, ahora ya no.

Con cada persona y con cada coreografía, en ese momento, le das todo y es importante cada una.

Cuando regresamos de Bucarest, del Festival de la Juventud, a mí me quedó la inquietud, y cuatro años más tarde (1957), se presentó otro ofrecimiento, también del Instituto de la Juventud, para ir a Moscú, a otro Festival. Entonces ya teníamos formado, Evelia Beristáin, Olga Cardona, Alma Rosa Martínez, Guillermo Arriaga y yo, un grupo que se llamaba Ballet Contemporáneo, que era chiquito. Cuando vino esa nueva invitación al Ballet Contemporáneo se integraron personas como Rosa Reyna, éramos muchos, como veinte. Guillermina Bravo también se interesó y por su lado, con Ballet Nacional, llevó a otro grupo de bailarines. Así que fuimos las dos compañías. Pero nada de que Bellas Artes nos auspició, sino que cada uno de nosotros aportamos nuestro trabajo, bailando y haciendo subastas de pintura, reuniendo dinero, pidiéndole ayuda a los amigos. Juntamos dinero para los pasajes de ida. Bellas Artes cuando vio nuestro esfuerzo nos apoyó prestándonos vestuario y enviándolo.

Cuando nos presentamos en Moscú las dos compañías juntas fue muy interesante. Inclusive hasta hacíamos una exhibición de trajes regionales, en total éramos treinta y ocho. También fueron Emilio Carballido, Sergio Magaña, Rafael Elizondo, Mario Orozco Rivera, Dagoberto Guillaumín. Escritores, compositores, bailarines y coreógrafos.

En Moscú fuimos invitados a China, Rumanía, Polonia, Yugoslavia. Esa gira duró seis meses. Fue muy bonito y muy difícil. En cada uno de los lugares íbamos recibiendo una remuneración que la dedicamos para los pasajes de regreso. Fue una experiencia realmente maravillosa, porque en todas partes fuimos acogidos con mucho entusiasmo, y estábamos tan mal acostumbrados que cuando llegamos a París y nadie nos recibió con flores y ya nadie nos puso alfombras y mesas llenas de fruta y té, como en China, nos sentimos desilusionados.

Una de las coreografías que llevábamos era *Tierra*, de Elena Noriega, que fue impactante y muy sólida. Siempre lo fue, desde su creación. Así como la pensó Elena y la logró realizar, llegó al público. Y tanto en la URSS como en China les llegó profundamente, especialmente en China.

Cuando llegamos a China era la época que se llamaba de las mil flores, de florecimiento. Era el principio de las comunas, cuando Mao Tse-

tung estaba iniciando ese movimiento muy importante. Entonces tenían mucha relación con la tierra, porque estaba todo el grupo de comunas trabajando, sobre todo, en la tierra. Los chinos estaban muy entusiasmados porque los mexicanos lleváramos coreografías con esos temas.

Lo mismo *La manda*. Les interesó mucho, precisamente por su temática tan humana y que tenía gran relación con ellos; era muy mexicana, llevaba mucho del sentir nuestro. *Tonantzintla* también es fuerte en su temática, por esa mezcla española con nuestra cultura indígena. Entonces las obras les sorprendían y les gustaban mucho.

También llevamos *Los gallos*, que yo creo que les inquietaba, porque esa cosa de la lucha no la entendían. ¿Qué está pasando?, ¿por qué se están peleando dos tipos por una mujer? Teníamos que explicarles que eran tradicionales en México las peleas de gallos. Pero eso les parecía como de salvajes. Tampoco entendían que dos hombres se pelearan por una mujer, no estaba en su mentalidad y mucho menos en esa época. Es otra cultura y otra manera de sentir y pensar.

Como en ese entonces estaban los chinos iniciando las comunas, donde trabajaban las mujeres en un lado y los hombres en otro, y el Estado se ocupaba de cuidarlos, pues no estaban pensando en las emociones individualistas, sino en el trabajo común. Entonces les sorprendió esa temática.

En cambio, toda la danza folclórica que llevamos les encantó, porque el folclor es directo, no hay más que verlo y gozar del colorido, del ritmo, del virtuosismo, de la alegría.

Las coreografías del Ballet Nacional también les interesaban y les inquietaban. Llevaban *El demagogo* y *Braceros*, pero yo siento que no entendían muy bien, no les llegaban directamente. La danza interpretada en esos términos dancísticos no era muy directa ni clara, porque los chinos estaban haciendo en ese momento danzas con temáticas revolucionarias, o sea con influencia rusa, de ballet clásico. Veías a bailarinas con bandera roja, inclusive bailando en puntas. Era muy curioso. O sea que el realismo en la danza era como el blanco o el negro, pero esas cosas medio confusas que a veces teníamos en nuestras coreografías, no las entendían. Ballet Nacional también llevaba *Juan Calavera*.

Yo me salí de la compañía de Bellas Artes cuando empecé a sentir que se estaban burocratizando los bailarines. Por ejemplo, recuerdo que trabajábamos en el Auditorio Nacional y llegaban las dos de la tarde y ya algunos bailarines estaban viendo el reloj, como los oficinistas, y vámonos, dejaban a mitad el trabajo y se iban. Yo decía: "Pero cómo es posible, si nosotros estamos acostumbrados a trabajar, a concluir el ensayo a

las dos, tres, cuatro de la tarde". A la hora que sea, pero terminar el ensayo. Y después ya, a gozar de estar juntos o de tomar un café, o lo que sea. Pero no porque ya son las dos hay que irse. Luego empezaron a llegar tarde en las mañanas y había sanciones en el sueldo. Entonces empezó a entrar esa burocracia y dije: "Yo me voy, yo no puedo trabajar en ese ambiente", y de verdad, renuncié (1962). Al poco tiempo, creo que Ana Mérida suspendió a todos los bailarines o hubo alguna cosa tremenda en ese año (1963). Los corrió. Yo estaba feliz de haberme salido antes de eso.

Cuando me salí no extrañé a la compañía, por la nueva vida que tuve, que he tenido. Ha sido muy interesante. Vivir en el campo y también ahí he trabajado en la danza, en Xalapa, y teniendo a mi familia, a mis niños, con muchas cosas creativas que realizar.

En los años setenta, un equipo de artistas hicimos un trabajo interdisciplinario. Yo sentía en esa época que el tipo de danza que estábamos haciendo no era suficiente ni satisfactorio, que era necesario tener música en vivo, actores, si era posible también magos. Invitamos a varias personas, nos reunimos como cincuenta, y se lograron hacer varias funciones. Se llamaba Danza Hebdomadaria, porque se repetía hebdomadariamente, cada semana, y logramos hacer varias funciones, como doce. No terminamos porque en esa época cerraron el Auditorio Nacional y toda la Unidad del Bosque, porque Echeverría iba a dar su informe de gobierno. Así que no logramos continuar, pero aparte ya toda la gente estaba cansada, porque era un trabajo semanal; muy creativo. Dábamos un programa y mientras, estábamos preparando la siguiente semana. Dábamos funciones y a la siguiente semana, algo nuevo, semanalmente teníamos que renovar. Eran coreografías que se hacían al vapor, pero ésa era la idea, no eternizarse haciendo coreografías con meses de preparación, sino que salieran con frescura e imaginación, y con la colaboración de todas las personas.

La idea surgió de George Vinaver y mía, de los dos. Estuvimos planeando y luego surgieron ideas; cuando ya teníamos pensadas cada una de las coreografías invitamos a las personas que podían participar. Cada semana se invitaba a un grupo de músicos diferente, por ejemplo Alicia Urreta con un grupo de seis músicos, tomaron a su cargo la realización de la música en una semana. Víctor Forzado, con un grupo de música prehispánica, tomaron a su cargo la música de otra semana. Mario Lavista, con su grupo Quanta, tomó otra semana. Cada vez teníamos actores, bailarines, escenógrafos, pintores, todos trabajando juntos, para realizar vestuario, escenografía, actuación, danza, todo.

Antes de iniciar Danza Hebdomadaria yo me vine de Xalapa como cuatro o seis meses, para organizar y contactar a cada una de las personas, preguntarles si les interesaba trabajar y de qué manera sería, cómo colaborarían, si se comprometían. Hubo quienes no pudieron participar por razones de salud, como Ofelia Medina; Graciela Henríquez no participó porque no creía que pudiera resultar, y después me enteré que ella lo hizo por su cuenta, lo que me dio mucho gusto, porque nuestra idea fue como una semillita que tuvo fruto.

Luego incursioné en el grabado, que también es otra forma de expresión. La técnica del grabado es un medio muy rico para diseñar ideas, formas, ritmos que, unidos íntimamente al color, forman infinitas posibilidades para reproducir y recrear la vida. La naturaleza nos colma de alegría con los múltiples tonos de verdes, castaños, ocre y violetas, el mar nos invade de azules, verdes, grises. Los animales, el cielo, los hombres nos emocionan debido a las sutiles variaciones de color. El grabado, por todo ello, me abrió otro camino para poder expresarme.

Sigo trabajando un poco en eso, digo un poco porque últimamente le he dado más tiempo a la danza, porque tenemos un estudio de danza que se llama Zopilote, porque el nombre es lindo y el ave es preciosa; sólo por eso, no por nada en especial.

Ahora le dedico mucho tiempo a ese estudio. Tenemos un maestro al que invité; vivía en Santa Cruz, California, y es maestro de danza africana y nos está dando un curso de danzas del Senegal y afrocubanas, rumbas, cumbias, todo lo que hay en Cuba. Y un maestro de ballet, que yo creo que estuvo en la Compañía Nacional de Danza, que se llama Antonio Montañez, y es excelente maestro. Da clases buenísimas. Ahorita estoy en eso, en organizar el estudio. Quiero ver de qué manera dividir mi tiempo entre el grabado y la danza, porque no quiero dejar ninguno.

No puedo planear la formación de un grupo de danza, porque un grupo no dura si no tienes, en primer lugar, un interés dancístico importante que ofrecer a los bailarines, que ellos quieran involucrarse en eso. Tienes que ofrecerles sueldos, algo con lo que ellos puedan contar, monetario y dancístico, algo que sea interesante. Las aportaciones del gobierno son efímeras porque, ya sabemos, cuando cambian los dirigentes todo se viene abajo. Eso nos pasa a cada rato en la Universidad Veracruzana, al igual que en la ciudad de México y en todo el país.

En este año inicié la Semana de la Danza en Xalapa. Fue inspirada por Renée Renouf, editora de la Alianza Internacional de la Danza, organización que tiene su sede en Nueva York y San Francisco y fue fundada por Ben Summers, que acaba de morir. Para ese evento la Universidad Veracruzana

apoyó muchísimo y fue muy interesante ver reunidos a todos los grupos de Xalapa, más otro que está en Veracruz y dirige Onésimo González. Además participó la Orquesta Sinfónica, que tiene como veinticinco músicos.*

* FUENTES: Charla de Danza con Rocío Sagaón, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 22 de octubre de 1985. Óscar Flores, "Rocío Sagaón", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 23, México, INBA, 1991, pp. 63-65.

X. Martha Bracho: sensible y sensata

MARTHA BRACHO ES UNA PIONERA DE LA DANZA; TOMÓ EL RIESGO DE partir de la ciudad de México en el momento más importante de su carrera como bailarina y lo dejó todo. En Hermosillo, Sonora, se dedicó a tirar muros e inició un movimiento dancístico que ha dado importantes frutos.

"Exquisita bailarina, talentosa coreógrafa y ejemplar maestra es Martha Bracho[...] Así es ella, tranquila, sensata, amable, responsable, cumplida y muy sensitiva",¹ así la describe otra de las brillantes sokolovas, Rosa Reyna, que ha sido su amiga y testigo de su desarrollo como artista.

Nació en México, D.F., el 6 de febrero de 1927. En la Escuela Nacional de Danza cursó sus primeros estudios y fue parte de la primera generación de egresadas (1937). Ahí sus maestros fueron, entre otros, Nellie y Gloria Campobello, Luis Felipe Obregón, Hipólito Zybin y Estrella Morales.

En 1939 pasó a formar parte del privilegiado grupo de bailarinas que trabajaron con Anna Sokolow en el Grupo de Danzas Clásicas y Modernas y en La Paloma Azul, presentándose profesionalmente con el repertorio que especialmente para ellas creó Sokolow, en 1939 y 1940.

Realizó estudios de danza española con Mariquita Flores y se presentó con varias compañías de ese género, como el grupo de María Antinea, el de Miguel de Molina y el de Danzas Folklóricas Argentinas de Joaquín Pérez Fernández en diversos teatros de la ciudad de México y el país.

En 1948 se incorporó a la Academia de la Danza Mexicana y participó en la Temporada de Ópera de Bellas Artes, así como de la propia

¹ Rosa Reyna, "Martha Bracho", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985, pp. 7-8.

ADM. Un año después estrenó su primera coreografía, conjuntamente con Rosa Reyna, *Suite*. Realizó estudios con Xavier Francis, José Limón, Doris Humphrey y Lucas Hoving en 1950 y bailó con el Ballet Mexicano, además de remontar *El renacuajo paseador* (1951) y estrenar *Sensemaya* (1952) "con admirable propiedad", según palabras de Miguel Covarrubias.

Debido a su talento fue becada en Connecticut College (1952), donde estudió con Doris Humphrey, Merce Cunningham, Robert Cohen, Lucas Hoving, Louis Horst, Pauline Khoner, Else Cresslinger y Sophie Maslow.

En 1954 su vida sufrió una radical transformación y decidió irse a Hermosillo, donde fundó la Academia de Danza de la Universidad de Sonora, e inició una ardua labor como maestra, coreógrafa y luchadora por la danza en esa ciudad. Para su grupo, creó numerosas obras, como *Idilio yaquí*, *Los pájaros*, *Huapango* y *La visita*, que también fueron estrenadas en México por el Ballet de Bellas Artes, con el que Martha Bracho siguió bailando en sus temporadas anuales.

Ha creado casi cincuenta obras coreográficas desde el momento en que se estableció en Sonora hasta la actualidad. Con la Academia de Danza ha hecho giras por los estados de Sonora y Sinaloa y por ciudades de Arizona y California. En 1965 la OPIC la invitó a participar en temporadas de danza en la Casa de la Paz y el Auditorio Nacional de la ciudad de México, así como en importantes teatros de Guadalajara, Oaxaca y Tlaxcala. En 1966 el grupo participó en el Concurso de Danza Estatal y Regional del INBA, obteniendo el primer lugar. En 1970 le otorgan el premio a la mejor coreografía en el Concurso de Danza de la Zona Noroeste. En 1985 participó en el Premio Nacional de Coreografía con su obra *Siempre habrá una esperanza*, que le vale una mención honorífica. En diversas ocasiones se ha presentado en el Teatro del Bosque y el Teatro de la Danza en la ciudad de México, y en 1985 participó en el VI Festival Internacional de Arte Primavera Potosina en San Luis Potosí.

Además de su labor en Sonora, Martha Bracho ha trabajado en otros proyectos, como en 1968, cuando es enviada por Amalia Hernández a Costa Rica con el fin de que creara una danza representativa de ese país: *Boda en Huanacaste*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes dentro del Ballet de las Américas.

Por su incansable labor en la danza, Martha Bracho ha sido nombrada la "Mujer del año" (1979); el gobierno del estado de Sonora y la SEP le otorgaron el reconocimiento "Al mérito académico" (1984) y el Yaquí de Oro (1988); el INBA, el homenaje "Una vida en la danza" (1985). Uno de los premios más significativos para ella fue el que le rindió la comunidad dancística de Hermosillo y las autoridades de la SEP cuando cumplió trein-



Martha Bracho. Fotografía de Semo.

ta años de su trabajo en esa ciudad; el subsecretario de Cultura de la SEP, Juan José Bremer, develó la placa de la Academia de Danza de la Universidad de Sonora que lleva su nombre.

Martha Bracho, la bailarina, la maestra, la coreógrafa, la directora, la pionera, la fundadora de escuelas y compañías, sigue trabajando en su danza sensible y sensata.

* * *

Yo empecé en la danza en 1932 en la Escuela Nacional de Danza. Me llevaron, por supuesto, mi mamá y mi hermana. Mi hermana ha sido mi compañera de ida y venida a todos lados, y se quedaba toda la tarde allí en la Escuela.

Cuando estudiaba la primaria, Linda Costa daba clase de gimnasia y ponía bailes para festivales en mi escuela. Yo tenía facilidad y me gustaba muchísimo y un día me dijo: "¿Por qué no vas a la Escuela de Danza?", que estaba en la SEP. Y pues sí, me llevaron, me inscribieron y en el primer año estudié con Linda Costa. Después pasé a segundo año, y ahí hice dos años en uno, con el maestro Hipólito Zybin, porque tenía mucha facilidad y muchas ganas.

Siempre había estado en los festivales de las escuelas. No había festival en que no me apuntaran y aunque mi mamá no tuviera dinero para comprarme vestidos, a veces las profesoras, viendo las ganas y sobre todo que lo hacía bien, me hacían el favor de comprarme el vestido. Así es que desde párvulos, desde chiquita estaba yo en esas andanzas.

En la Escuela de Danza, cuando estaba con el maestro Zybin, a mediados de año, él dijo que me pasaran al año siguiente y la señora Suárez fue a donde se sentaban las señoras, a la sala de espera, donde estaba mi hermana con otras muchas señoras, mamás o hermanas de las compañeras mías, de todas las alumnas que había en la Escuela. Me llevaba de la mano y así, muy ceremoniosa, dijo: "Esta niña va a pasar al año siguiente, porque el profesor Zybin la subió". Ahora digo ¿cómo no salté de gusto?, me sentía medio acobardada, con pena. Por supuesto, ya después vinieron las felicitaciones y todo eso y yo estaba encantada. Y así fue como empecé y desde entonces fue con toda mi alma.

Tuve clase de ballet clásico con el profesor Zybin; de tap y de acrobático con Tessy Marcué; de español con el profesor Ernesto Agüero y con Carmen Delgado; de danza moderna (que tuvimos un poquito) con Dora Duby y con Tamara Garina; de oriental con Xenia Zarina. Tuvimos también al profesor Carlos Orozco de pintura, a Luis Felipe Obregón de fol-

clore, a Gloria Campobello de ritmos mexicanos. Y después de varios años, mis maestras de clásico fueron Estrella Morales e inclusive Gloria Campobello. Teníamos muchas materias y, aunque no se puede decir que todas, sí dominábamos el ballet clásico y el español. Después dominamos la danza moderna, no en esta escuela, pero sí teníamos conocimientos verdaderos, no como los que van y toman un curso y ya "saben hacer todo".

Yo era muy buena para las puntas, después tuve dificultad con mis rodillas y las dejé. Pero estaba precisamente en el último año, creo que con Estrella Morales, y como era muy buena, muy machetera y muy buena para las puntas, en un examen que tuvimos me aventé cuarenta y ocho *fouettés*. Después de pasar los treinta y dos empezaba la gente a contar los que hacía. Es un recuerdo muy bonito de mis años de estudio.

Después de muchos trabajitos, porque éramos las primeras, me gradué y como que no querían darnos el título. Fue tanto el problema que el título que nosotras tenemos está dado por el Conservatorio, pero por supuesto, firmado por el maestro Celestino Gorostiza (director del Departamento de Bellas Artes) y Nellie Campobello (directora de la END). Yo la recuerdo a ella con mucho cariño, tenía su carácter, pero siempre he sido muy compañera o mi carácter ha sido jovial y no me gustan las peleas. Las evito, las trato de modificar y aunque Nellie era un poco brusca, yo no tengo mucho que decir de ella, me trató bien, lo mismo que a mi hermana y a mi madre.

Después de terminar la escuela, nos mandaron llamar de Bellas Artes y nos juntaron al grupo que habíamos salido; nos dijeron que estaba una bailarina, Anna Sokolow —ya la habíamos visto porque había venido en una temporada— y que querían hacer algo con ella en Bellas Artes. Entonces empezamos a ensayar en lo que era el Teatro Hidalgo, por Regina. Estábamos Raquel, Carmen e Isabel Gutiérrez, Rosa Reyna, Ana Mérida y yo, como éramos las primeras, nos pusieron las sokolovas. Andábamos siempre un poco en pique con las waldeenas, pero amistoso, nunca llegamos a grandes cosas.

Por cierto que el Teatro Hidalgo había sido nuestro teatro en los festivales de fin de año de la Escuela de Danza, antes de ponernos muy elegantes en Bellas Artes.

Con Anna Sokolow ensayábamos y nos presentamos unas poquitas. De allí surgió La Paloma Azul, por José Bergamín y Rodolfo Halffter, con la señora Adela Formoso de Obregón Santacilia y su esposo. Hicimos una temporada en el Teatro Fábregas con *Don Lindo de Almería*, *El renacuajo paseador*, *La madrugada del panadero* (donde yo era la panadera). En esa época éramos puras mujeres, había tres muchachos pero luego desapa-

recieron, Eulalio, Antonio y Gabriel. Así que las mujeres se vestían de hombre, como Josefina Luna y Carmen Gutiérrez.

Después de La Paloma Azul me separé un poco de Bellas Artes. Vino Joaquín Pérez Fernández con un espectáculo folclórico sudamericano y se le deshizo el grupo, y por eso es que entramos nosotros. Estábamos Rosaura Revueltas, otra muchacha y yo. Nos habían dicho que nos iban a llevar a La Habana y nos alborotamos. Sacamos nuestros pasaportes y me acuerdo que mi madre me dijo adiós en Veracruz, porque nos fuimos en barco, y no llegamos más que hasta Mérida. De ahí nos regresamos Rosaura y yo porque no veíamos claro que fuéramos a Cuba, además había unos problemas. Nosotras nos habíamos ido a viajar, muy contentas, con un calor espantoso y nos regresamos.

A los pocos meses participé en el espectáculo de Miguel de Molina. Nos estaban fogueando. A mí me encantaba el español. Yo tomé clases particulares con la Argentinita, con Asunción Granados, con Mariquita Flores. También bailé en el Teatro Arbeau cuando vino María Antinea. Me gustaba mucho el español.

Yo nunca trabajé con Waldeen. Me gustaba. Cuando ella vino con Michio Ito me dedicó un retrato. Pero nunca formé parte de su grupo. Siempre con Anna Sokolow.

Me acuerdo que una vez, con Anna, nos presentamos en un cabaret, en el Sans-Souci, un cabaret muy famoso de esa época. Era la inauguración y Anna Sokolow puso *Carmen* de Bizet con Óscar Tarriba, Raquel Gutiérrez, Ana Mérida, Alicia Ceballos, Rosa Reyna, yo, éramos como ocho muchachas que bailamos ahí. Precioso, por supuesto. También trabajamos en la película *La corte del faraón*, y en muchísimas películas más, como *Perfidia*.

Después me hablaron para ver si quería entrar a la Academia de la Danza Mexicana, donde estaba Ana Mérida, porque había venido Anna Sokolow a trabajar en la Ópera de Bellas Artes. Allí también yo hice una coreografía para la ópera *La Traviata*, y para una ópera mexicana.

En la Academia fue mi iniciación como maestra. Me asignaron un grupo, que por cierto lo tenía en el pasillo porque no había salón. Me gustó y me sigue gustando dar clases. Pero en ese entonces me gustaba más bailar, pero después de hacer las dos cosas vi que se puede dar clase y bailar al mismo tiempo.

A mí me gustaba bailar todo, lo que iban poniendo me gustaba y le daba todo mi espíritu, mi ser, mi saber. Hacía un papelito en *La manda*, de las Penitentes que van de rodillas y entonces yo me sentía como que hacía la gran cosa y, según decían, sobresalía en el pedacito, porque yo de veras



Martha Bracho en *La madrugada del pasadero*. Fotografía de Semo.

me sentía tan mal, tan desfallecida, ya casi muerta. Lo hacía con muchas ganas. En *La madrugada del panadero*, hacía una coqueta tremenda. Todo me gustaba, no tengo preferencias.

En 1951 repuse *El renacuajo paseador*. Raquel repuso *La madrugada del panadero*, donde volví a hacer la panadera, pero ahora sí teníamos muchachos; estaban John Sakmari, el panadero era Guillermo Arriaga, Rosalío Ortega, Juan Casados. Tengo un retrato con ellos. A todos mis compañeros los admiro y de todos me acuerdo, aunque se me olviden los apellidos.

Yo trabajaba muy a gusto con todos los coreógrafos, porque lo que decían estaba bien. Era muy obediente. Xavier Francis tenía un carácter tremendo pero, sin embargo, no recuerdo que haya habido una cosa así gorda. No me ponía difícil y a mí me gustaba el trabajo de todos. Por supuesto una ve y dice por adentro: "Pues esto me gustaría que lo hubieran hecho así", pero en general creo que todos fueron muy buenos.

De Ana Mérida bailé *Al aire libre*; de Guillermo Keys, *Fecundidad y Don Juan*; de José Limón, *Los cuatro soles* y *Redes*; de Doris Humphrey, *Pasacalle*.

Después me fui para Hermosillo y venía a México en mis vacaciones. Yo seguía participando, tanto es así que puse *Huapango* (1958) y *La visita* (1962) con el Ballet de Bellas Artes, y también bailaba. Cada año que regresaba me decían las muchachas: "¿Te vas a volver a ir Martha?" "Pues sí", porque yo por más que les decía a algunas chicas, como Roseyra, que fueran para allá, pues ninguna.

La cosa es que era duro, porque cuando yo llegué a Hermosillo nadie quería saber nada de danza, era una cosa tremenda, pavorosa. Las muchachas de aquí, mis compañeras, no querían ir a Hermosillo porque estaba muy lejos y claro, estaban bailando, dando clase y no se atrevían a ir. Allá era un campo en donde yo estaba trabajando sola y claro, si eres consciente de lo que tienes no necesitas a nadie que esté encima de ti para hacer las cosas.

Estaba en contra mía toda la gente, pero como fue impuesta la clase como obligatoria a las chicas de la secundaria, entonces tenían por fuerza que tomarla, aunque los padres no querían. Mis alumnas usaban unas faldas amplias y debajo de su falda se ponían pantalones para hacer la clase.

Me fui a Hermosillo porque el ingeniero Norberto Aguirre, que era el rector de la Universidad, vino a Bellas Artes a pedir una profesora y fui escogida. De veras le doy gracias a Dios que haya sido escogida, pues ése era mi camino, ése era mi futuro, y también gracias a Bellas Artes que me mandó y que me ha seguido ayudando.

Me fui en 1954 y tuve que ir abriendo camino, porque eran todos contra mí. La Iglesia y la sociedad eran una cosa muy cerrada. Había escue-

las de religiosos, de madres y de padres, que estaban regidas por el señor arzobispo. Una chamaca fue un día y me dice: "Dice mi profesora que tú das la clase 'bichi' ". "Pues ¿qué es eso?", no me sabía yo la palabrita, "Pues sí, bichi, desnuda". "Ah sí, ¿tú me ves desnuda?, estoy con mallas y payaso. Dile a tu profesora que así es como se debe bailar, que venga a verme a ver si estoy desnuda. Dile que cuando se va a la alberca o al mar no se baña con vestido, se baña con el traje de baño. Pues así cada cosa. Cuando van a la iglesia van muy vestiditas con su manga larga. Cada cosa tiene su forma de vestirse, según lo que se hace." Me dio mucho coraje.

Iban puras mujeres, porque la clase fue pedida precisamente para las mujeres. Allí jugaban el *soft ball* con los hombres, eso era su educación física, y el ingeniero era muy artista, le gustaban mucho las artes. Entonces dijo: "Estas muchachas pueden hacer danza".

Los primeros dos años fueron tremendos porque tenía muchas críticas, me encontraba siempre con paredes. A las cosas más simples siempre les veían el lado malo. Ni pensar en ponerse mallas, siempre enfundadas en unos pantalonzotes, aunque en la clase estaban encerradas. Una que otra, las atrevidas, se ponían el short, pero ya casi a fin de año. Tengo allí unos retratos formidables, todas con pantalones.

La primera vez que fui a Hermosillo era a ver qué pasaba, como una tentativa, y no completé el año, fueron sólo seis meses. Dije: "No, no es posible ver así a estas muchachas", porque tenían muchísimas ganas, se les veía que podían hacer algo. En seis meses no se puede hacer una selección pero sí se podía ver quiénes tenían posibilidades y muchas ganas.

Empezaron a entrar poco a poco. Quedamos en que un año más iba a estar en Hermosillo, y para el segundo año estuve el ciclo escolar completo. Fue cuando Andrés Ituarte, director del INBA, fue y vio un examen de las chicas en el salón, ya con malla y payaso.

Me fui quedando porque no me atrevía a dejar la Academia que había fundado. Seguí, y a los cinco años me quedé definitivamente; después se deshizo en México la compañía de danza de Bellas Artes.

La primera vez decidí irme a Hermosillo porque en primer lugar habíamos acabado la temporada y como me habían dicho que nada más era una tentativa, de unos cuantos meses, pues dije, me sirve de descanso y de paseo. Nunca pensé que iba a ser maestra. Había tenido decepciones, porque estaba de novia y me dijeron: "O la danza o yo" y me decidí por la danza, gracias a Dios. Entonces estaba toda achicopalada y dije: "Me sirve de distracción". Así fue, pero después cuando quise regresarme a México no podía dejar a las muchachas de Hermosillo, ya le tenía cariño a mi trabajo.

La gente de allá es muy afectuosa, por eso también me quedé, porque las muchachas grandes, no las chamacas de la escuela, eran muy amables y me paseaban. Empecé a tener relación con la gente y sabían cómo era mi modo, veían que no me las quería llevar a la carpa y entonces me admitieron. Era gente muy linda, nada más que en ese tiempo estaban bien cogidas del puño del señor arzobispo.

Extrañaba un poco la casa, México, pero ya me sentía parte de Hermosillo, eché raíces, hice amistades verdaderas y me sentía parte de eso. Además veía mi labor. A los cinco años empecé a hacer un grupito y les ponía danzas. Desde ese tiempo ya tuvo la Universidad de Sonora un grupo representativo y vinimos a México dos veces a concursos de los estados, creo que en 1967 la primera vez. Saqué el primer premio de coreografía y el tercer premio por grupo las dos ocasiones. Luego el licenciado Álvarez Acosta, cuando era director de OPIC, nos llevó a una pequeña gira por Oaxaca, Tlaxcala, Guadalajara, incluso vinimos al Teatro de la Paz.

En 1985 participamos con mi coreografía *Siempre habrá una esperanza* en el concurso de San Luis Potosí y aunque no ganamos, obtuve una mención honorífica. Fue muy importante porque los muchachos se fueron muy motivados, con muchos alientos, muy contentos de haber participado. La coreografía es una cosa muy parecida a *Zapata*, porque es un dueto y el tema es sobre la tierra; pero en *Zapata* está tratada con brío, con lucha, y aquí es con humildad y con esperanza, por eso tiene ese nombre. Mi obra trata de cuando vino el auge del petróleo y destruyeron las tierras que estaban sembradas; es una familia que tiene una parcela, les quitan todo y ellos empiezan a buscar un pedazo de tierra para comenzar otra vez y lo encuentran. Dieron un mensaje muy conmovedor, muy tierno, porque hacen el esfuerzo y tienen la esperanza para volver a empezar otra vez. La gente que lo vio me dijo que era un mensaje muy entendido y les llegaba. Los muchachos me dijeron que los bailarines de Xalapa los habían felicitado porque cada movimiento tenía una razón y que su trabajo los inspiraba a que ellos salieran con el mismo afán. Nosotros no teníamos la ambición de ganar, fuimos a mostrar el trabajo de muchos años.

Estando tan lejos no tenemos la oportunidad de venir a México ni de que se fogueen los muchachos y las obras. Hemos tenido intercambios con Estados Unidos, en Tucson y Phoenix, Arizona. También la Universidad de Sonora tiene un Departamento de Extensión Universitaria y hacíamos funciones por todo el estado; eso fue algunos años, pero se ha acabado por la falta de dinero y organización. También hicimos, y jamás olvidamos, una gira con la Orquesta Sinfónica del Noroeste por Sonora y Sinaloa.

Ha sido muy difícil para nosotros como grupo presentarnos, no hay dinero para viajar por el país, no tenemos conocimiento de los eventos que se organizan, estamos muy apartados de la actividad dancística que se hace en el centro del país. No tenemos recursos y además los muchachos son estudiantes, no se dedican completamente a la danza. Las giras no pueden hacerse en camión, estamos muy lejos y es francamente muy matado para gente que va a hacer un esfuerzo físico.

Empecé a poner coreografías a un grupo que estaba verdaderamente formado, como de 1960 a 1966. Era un grupo precioso, con el que hicimos la gira con la OPIC. El grupo duró muchísimo porque eran muchachas estudiantes de secundaria y preparatoria, que tomaron mi clase por cinco años y luego otros cinco de la universidad. Diez años estuvieron estas muchachas. Eso es excepcional porque aunque estén en secundaria y preparatoria cuando llegan a la universidad se van a otros lados porque en la de Hermosillo no existen las carreras que ellas quieren estudiar; así que entran nuevas cada vez. Pero ese grupo era precioso, hicimos funciones, giras y con ellas repuse los ballets que había puesto en México: *Sensemaya*, *El renacuajo paseador*, *Las sonatas de Scarlatti*, *Huapango*, *La visita*. Ahora tengo muchas más coreografías pero no tengo un grupo estable porque son muchachas que no están dedicadas a la danza y tienen sus horarios llenos por la escuela y sólo ocupan dos horas para clase de danza y ensayos. Además, por la inseguridad, a las familias no les gusta que las muchachas estén fuera hasta tarde. Nos han dicho muchachos de otros grupos de danza que cómo es que están tan bien mis muchachas si tienen tan poco tiempo para dedicarse a la danza. Yo les pongo ballets y las muchachas del grupo también, así es que tenemos bastantes coreografías.

De ese grupo han salido coreógrafas y maestras, siempre mujeres. Ahora contamos nada más con dos muchachos bailarines, pero casi siempre han sido mujeres. Hay un poco de desconfianza por parte de los muchachos, pero una alumna que da clases en la Academia y en el CEDART tiene a muchos muchachos que estudian danza. Los muchachos tienen más necesidades, porque a las mujeres las mantiene la familia, siempre en resguardo, y ellos tienen que hacer sus gastos y trabajan.

Cuando cumplí veinticinco años en Hermosillo me festejaron, y cuando cumplí treinta me pusieron una placa en el salón que dice: "Fundadora de la Academia de Danza", y fueron los mariachis. Las muchachas son las que han hecho todo eso.

Ahora la danza en Hermosillo es un campo completamente libre, una cosa abierta, con aceptación de todos, porque han ido algunos ballets. Por todos esos ballets que han ido hay una gran cantidad de público. Ésa ha



Martha Bracho en *Los pájaros*. Fotografía de Walter Reuter.

sido mi satisfacción, ver que he podido hacer un grupo de gente que sabe de danza, porque lo abrí a la sociedad. Así es que ésa ha sido una de mis compensaciones: haber tenido alumnas muy buenas, que ya se han ido a otras compañías, han abierto sus academias o están dando clase, incluso en la Casa de la Cultura. Ése ha sido un premio formidable, una cosa que me enorgullece.

La gente con la que trabajo pone su esfuerzo, yo les doy clase, pero ellos también ponen su granito, y por eso sale bien. Yo me siento con fuerzas, con ideas y con mucho ánimo para seguir en mi trabajo. No quiero jubilarme todavía, pero cuando llegue el momento ya hay gente preparada para seguir mi camino, y preparada por mí, con honestidad, trabajo, fuerza, dedicación, amor, todo lo que les he dado. Ellos lo han recibido y creo que también lo darán.*

* FUENTE: Charla de Danza con Martha Bracho, conducida por Felipe Segura, CENIDI Danza "José Limón", México, 23 de julio de 1985.

Bibliografía

- Bastien, Kena, "Lin Durán", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 21, México, INBA, 1989.
- Covarrubias, Miguel, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, México, INBA, 30 de noviembre de 1952.
- Dallal, Alberto, *La danza en México*, México, UNAM, 1986.
- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 1990.
- Durán, Silvia, "Prólogo", en Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 1990.
- Farfán Cano, Isabel, "Escenarios", en *Revista de Revistas*, núm. 2152, México, 21 de octubre de 1951.
- Flores, Óscar, "Valentina Castro", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 22, México, INBA, 1990.
- , "Rocío Sagaón", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 23, México, INBA, 1991.
- Flores Guerrero, Raúl, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 1990.
- Garay, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono*, México, Instituto Mora, 1994.
- Lamas, Marta, "Cuerpo: diferencia sexual y género", en *Debate Feminista*, vol. 10, año 5, México, septiembre de 1994.

- Lavalle, Josefina, "Bodil Genkel", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 21, México, INBA, 1989.
- Lazeta, Julio, "El Ballet Nacional en Bellas Artes", en *El Popular*, México, 9 de diciembre de 1953.
- Lynton, Anadel, "Evelia Beristáin", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CENIDI Danza "José Limón", núm. 19, México, INBA, 1988.
- Mendoza, Cristina, "Magda Montoya", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985.
- Ramírez, Elisa, "Rosa Reyna", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985.
- Reyna, Rosa, "Martha Bracho", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985.
- Rodríguez, Antonio, "*La maestra rural y Guernica* en el Ballet", en *El Nacional*, México, 8 de diciembre de 1953.
- Ruiz, Luis Bruno, "Kafka y el ballet", en *Excelsior*, México, 21 de enero de 1962.
- Segura, Felipe, "Josefina Lavalle", en *Una vida dedicada a la danza*, en Cuadernos del CID Danza, núm. 4-7, México, INBA, 1985.
- , *Sergio Franco. México en el ritmo del universo*, Instituto Chihuahuense de Cultura, Universidad Autónoma de Chihuahua, Escuela de Ballet Clásico Sergio Franco, Chihuahua, 1995.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Serie de Investigación y Documentación de las Artes, 2a. época, CENIDI Danza "José Limón", México, INBA, 1995.
- Waldeen, "La mujer artista en la historia humana", en *Boletín CID Danza*, núm. 14, México, CID Danza/INBA, 1985-1996.

Entrevistas

- Segura, Felipe, *Proyecto de investigación Historia oral de la danza en México en el siglo XX*, de Felipe Segura, México, CENIDI Danza/INBA, 1985-1996.
- Charla de Danza con Martha Bracho, conducida por Felipe Segura, 23 de julio de 1985.
- Charlas de Danza con Valentina Castro, conducidas por Felipe Segura, 30 de octubre de 1989 y 11 de diciembre de 1989.
- Charla de Danza con Valentina Castro, conducida por Rosa Reyna, 8 de enero de 1990.

- Charla de Danza con Bodil Genkel y Arnold Belkin, conducida por Felipe Segura, 23 de abril de 1985.
- Charla de Danza con Josefina Lavalle y Evelia Beristáin, conducida por Felipe Segura, 5 de marzo de 1985.
- Charlas de Danza con Josefina Lavalle, conducidas por Felipe Segura, 19 de mayo de 1986 y 27 de febrero de 1989.
- Charla de Danza con Roseyra Marengo y Farnesio de Bernal, conducida por Felipe Segura, 16 de abril de 1985.
- Charla de Danza con Magda Montoya, conducida por Felipe Segura, 3 de septiembre de 1985.
- Charlas de Danza con Rosa Reyna, conducidas por Felipe Segura, 10 de febrero de 1986, 13 de febrero de 1989, 21 de agosto de 1989 y 22 de enero de 1990.
- Charla de Danza con Rocío Sagaón, conducida por Felipe Segura, 22 de octubre de 1985.

Otras entrevistas

- Entrevistas a Lin Durán, por Kena Bastien, CENIDI Danza, México, noviembre de 1988 y 22 de febrero de 1989.
- Entrevista a Rosa Reyna, por Anadel Lynton, CENIDI Danza, México, diciembre de 1983.
- Entrevistas con Lin Durán, en *Cecilia Kamen, Lin Durán o el arte de pensar la danza*, México, 1996-1997, inédito.

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de marzo de 1999, en
Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80,
CP 06280, México, D.F.,
con un tiraje de 2 000 ejemplares

Tipografía y formación: Limusa S.A. de C.V.
Fuente Goudy Old Style

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

MUJERES de danza combativa

Margarita Tortajada Quiroz

DIEZ BAJARINAS RELATAN SU PARTICIPACIÓN DENTRO DEL CAMPO dancístico y sus voces se suman para conformar una pieza más de ese rompecabezas que es la memoria cultural de nuestro país. Estas "mujeres de danza combativa", como las llama Margarita Tortajada, con fuego en las entrañas, con fuerza, compromiso, sensibilidad y sentido poético, construyeron el edificio de la danza moderna mexicana, surgida al calor de un ferviente nacionalismo. La danza les permitió explicar y revalorar al país, en el camino y búsqueda de una identidad nacional; pero la danza también fue para ellas una forma de autoconocimiento, de búsqueda de una identidad propia, como mujeres contemporáneas y concretas, como artistas de una enorme fuerza propositiva.

Todas ellas son mujeres que danzan, que viven y luchan a través de su danza. Mujeres llenas de fuerza, convicción y amor. Mujeres vitales y apasionadas que crean y transforman: son las primeras generaciones de la danza moderna mexicana.

Margarita Tortajada Quiroz es investigadora del CENIDI Danza; conjunta su experiencia dancística y formación académica en los diversos trabajos que ha realizado sobre la danza y sus artistas. Es autora de textos que reflexionan sobre la teoría propia de este arte, así como de análisis históricos de la danza mexicana. Destacan su libro *Danza y poder* y su tesis doctoral, *Frutos de mujer*.

