

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

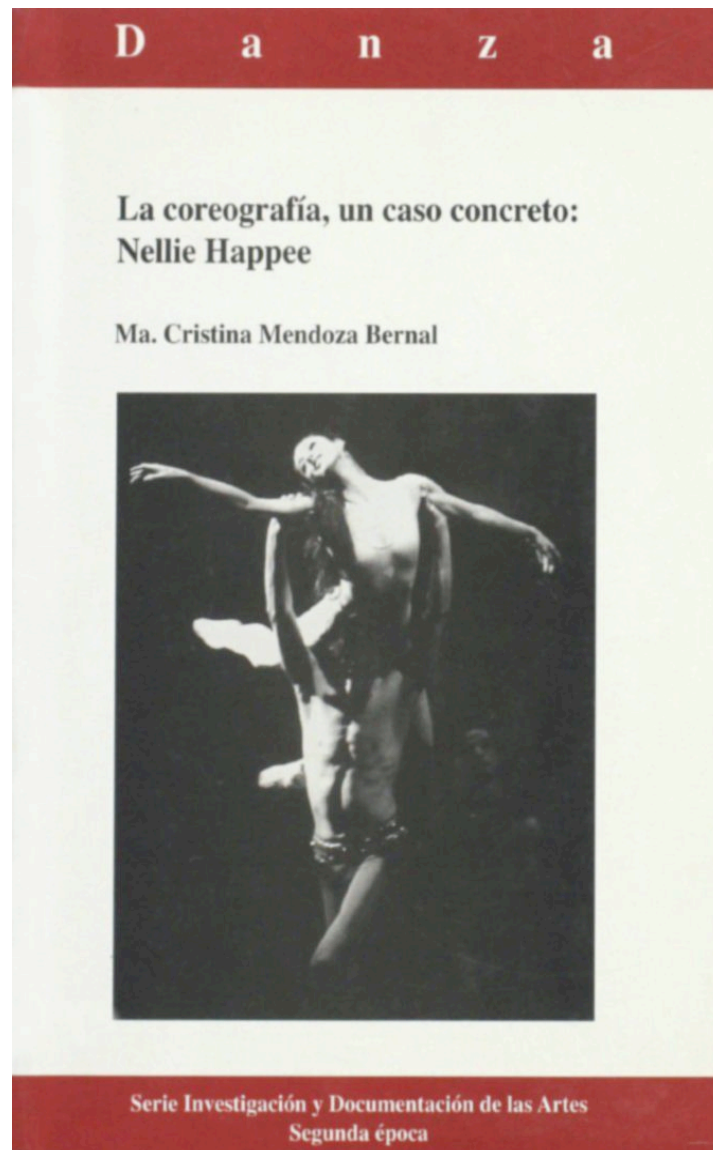


INBA



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: Mendoza C. (2000). *La coreografía, un caso concreto: Nellie Hapee*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA. ISBN: 970-18-3772-x

Descriptorios Temáticos (palabras clave): Nellie Hapee (1930), coreografía, danza clásica, escuelas de danza, danza moderna, choreography, classic dance, dance schools, modern dance.

**La coreografía, un caso concreto:
Nellie Happee**

Ma. Cristina Mendoza Bernal



La coreografía, un caso concreto:
Nellie Happee

Ma. Cristina Mendoza Bernal



Portada: *Carmina Burana*, Laura Morelos y Jaime Vargas, CND,
estreno 1983. Foto: Alida Kent.

Primera edición, 2000

© Instituto Nacional de Bellas Artes /
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón
Centro Nacional de las Artes
Av. Río Churubusco esq. Calz. de Tlalpan s/n
04220, México, D.F.

ISBN 970-18-3772-x

Hecho en México / *Made in Mexico*

Índice

Introducción	7
¿Por qué Nellie Happee?	8
La propuesta metodológica	11
Capítulo 1: La investigación de la danza	17
1.1. El rezago teórico, consecuencia del pensamiento dominante	19
1.2. Los prejuicios en torno de la corporeidad	24
1.3. ¿Por qué la propuesta de un enfoque social integrador?	32
1.4. Los aportes interdisciplinarios	34
1.5. El contexto nacional: la investigación coreográfica en México	37
1.6. El monopolio institucional, un gremio dividido	41
1.7. La periodización:	43
<i>El "arranque"</i>	44
<i>El "despegue y florecimiento"</i>	50
<i>El "desenvolvimiento contemporáneo"</i>	56
Capítulo 2: Nellie Happee, etapa formativa	61
2.1. La creatividad enfocada a la danza	61
2.2. "Mi arribo a la danza"	66
2.3. "La Academia de la Danza Mexicana"	81

Capítulo 3: Nellie Happee, desarrollo profesional	103
3.1. "Mis primeras experiencias coreográficas profesionales"	103
3.2. "Un cambio de rumbo"	127
3.3. "Mi regreso al seno de Bellas Artes"	148
3.4. "Mi trabajo independiente"	154
Capítulo 4: El proceso de creación coreográfica	161
4.1. La propuesta de una historia de la coreografía	161
4.2. La coreografía, ¿una expresión, un lenguaje?	163
4.3. El coreógrafo y sus medios	170
4.4. El imaginario social, la identidad en la danza	174
4.5. El estilo, el género	179
4.6. De coreografías y coreógrafos	185
4.7. La modernidad en el ballet	194
4.8. El mercado coreográfico	207
Capítulo 5: El significado de la coreografía en la vida de Nellie Happee	215
5.1. "Mi relación con la creación coreográfica"	215
5.2. La voz de las obras: propuesta metodológica	236
<i>Carmina Burana</i>	238
¿Qué se dice?	239
¿Cómo se dice?	245
¿Quién lo dice?	250
<i>Esquina Bajan</i>	255
¿Qué se dice?	256
¿Cómo se dice?	258
¿Quién lo dice?	262
Bibliografía	265
Anexo	271
Index	277

Agradecimientos

Agradezco al Cenidi-Danza y a su directora Maya Ramos Smith por hacer posible este estudio. A la maestra Lin Durán, por su constante y desinteresado apoyo moral. A Nellie Happee, por compartir conmigo, generosamente y durante amenas veladas, su tiempo, su documentación personal, sus puntos de vista y sus emotivos recuerdos. A Humberto Chávez, quien me proporcionó herramientas teóricas para abordar distintos problemas planteados por el tema, y tuvo la paciencia de leer, corregir y hacer sugerencias al texto. A los investigadores Tulio de la Rosa y Patricia Aulestia, quienes pusieron sus archivos y documentos a mi disposición. A Alejandrina Escudero, quien leyó el texto, me animó y estimuló en momentos difíciles, y en general a mis compañeros del Cenidi-Danza, quienes con su presencia y comentarios enriquecieron mi visión. A Dolores Ponce, encargada de la revisión de estilo, por sus correcciones y paciencia.

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN LAS NOTAS

- APNH** Archivo personal de Nellie Happee
APPA Archivo personal de Patricia Aulestia
FR Fondo reservado de la Biblioteca de las Artes.

Expedientes pertenecientes a Nellie Happee:

AV COM 47
AV PER 442
AV PER 442/42

Expedientes pertenecientes a Socorro Bastida:

AV FON 217, 218, 219
AV FON 225
AV FON 252

Introducción

Este trabajo surgió del interés en reflexionar acerca de la tarea coreográfica, a partir del estudio concreto de una personalidad: Nellie Happee. Con apoyo de un marco conceptual, cuya ruta fue delineada en el Capítulo I, me aproximé a la actividad dancística y coreográfica de una de nuestras más reconocidas coreógrafas dentro de la danza clásica, tratando de ampliar el espectro de pensamiento acerca de su labor. Si bien el estudio posee interés de tipo histórico y podrá ofrecer algunas aportaciones en ese sentido, su principal preocupación se encamina hacia otra meta: intenta un análisis de la creación-producción coreográfica, desde una perspectiva integradora y compleja, donde obra, autor y contexto se funden para ofrecer un resultado singular.

El objetivo perseguido fue abordar la práctica coreográfica desde: 1) el "adentro", es decir desde el "autor", con el fin de explicar la cotidianidad de una práctica, las peculiaridades de un trabajo creativo personal y rescatar, en la medida de lo posible, una subjetividad; y 2) el "afuera", al vincular la obra particular de la autora con el campo de la danza. El juego entre estas dos dimensiones produjo algunas respuestas de carácter general, referidas a la creación-producción coreográfica.

Las interrogantes que dieron cuerpo al estudio fueron las siguientes: ¿por qué alguien hace coreografía?, ¿para quién la hace?, ¿cómo se construye un discurso coreográfico?, ¿cómo se traducen en una obra las vivencias o concepciones personales?, ¿qué problemas artísticos, económicos, materiales, implica hacer una coreografía?, ¿cómo se valora socialmente esta creación-producción?

ción?, ¿qué imagen tiene el autor de su tarea?, ¿cuánto hay que saber acerca del autor o del contexto de la producción para poder analizar o valorar una obra?, ¿qué situaciones en la vida de un artista, cuáles del entorno social, tienen significado para la creación-producción?

¿Por qué Nellie Happee?

Elegí la obra de Nellie Happee, fundamentalmente, por considerar que ella ha realizado aportes significativos dentro del campo de la danza clásica nacional; también, por gustar personalmente de su trabajo, por mi formación y debido a razones sentimentales, ya que conviví con la coreógrafa cotidianamente, durante tres años, en la Compañía Nacional de Danza (CNC). Su carácter ordenado y metódico, excepcional dentro del medio, le ha permitido llevar un registro cuidadoso del acontecer de su vida dentro del campo de la danza mexicana; sus comentarios sinceros y honestos brindaron explicaciones lúcidas para entender un proceso difícil de captar en su totalidad.

Nellie Happee nació en 1930 e inició sus estudios danzarios ocho años más tarde, cuando entró a la Escuela Nacional de Danza (END), donde cursó dos ciclos escolares. Si bien realizó su aprendizaje inicial principalmente en el extranjero, se integró en forma definitiva a la danza mexicana cuando, con una fuerte y disciplinada experiencia técnica, en los años cincuenta se unió a las actividades profesionales de la compañía de la Academia de la Danza Mexicana (ADM). En el momento en que Happee se comprometió con la danza nacional en 1951, ya se habían dado los elementos indispensables para que ella pudiera disfrutar, como intérprete, de algunos privilegios y apoyos estatales que aun en países como Estados Unidos no se conseguían, cuando menos dentro del movimiento de la danza moderna.¹

¹ Palabras de Anna Sokolow en Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM (Textos de Danza 5), México, 1982, p. 25.



Nellie Happee (años setenta).

Foto: Rafael

Cuando las pugnas entre las corrientes clásica y moderna eran pan de cada día, Nellie colaboró con ambas sin problema alguno. En la ADM fue admitida como becaria y participó en los programas de enseñanza técnica y montajes. Tuvo la fortuna de vivir y compartir con sus artífices el movimiento de la danza moderna mexicana, a la vez que trabajar de cerca con los eminentes coreógrafos estadounidenses Doris Humphrey, Anna Sokolow y José Limón, quienes ejercieron una influencia positiva sobre ella, así como sobre los bailarines de esa época.

A fines de los cincuenta, Nellie fue motor y cabeza de un grupo independiente, el Ballet de Cámara (BC), el cual desarrolló un concepto estilístico innovador dentro del medio nacional. A través de esta agrupación logró llamar la atención hacia la expresión del ballet moderno cuando los apoyos y expectativas se concentraban en una expresión heredera, por decreto, de la plástica muralista como estética y función social.

La diferencia entre los procesos que siguieron la danza clásica y la moderna al inicio de los sesenta provocó que Happee, coreógrafa y directora del BC, un grupo no institucional pero con una trayectoria profesional reconocida, enfrentara grandes difi-

cultades y penurias para mantener y desarrollar su trabajo. Debido a ello, en 1963 decidió integrarse junto con su grupo al naciente Ballet Clásico de México (BCM), perteneciendo durante un año a la danza oficial. Al separarse de esta institución vivió distintas experiencias como asistente de dirección de una de las más grandes compañías nacionales, el Ballet Folklórico de México (BFM). Bajo el auspicio de éste conformó una compañía, el Ballet Clásico 70 (BC 70), que le permitió crecer como coreógrafa.

A mediados de los años setenta se incorporó una vez más a la danza oficial, esta vez, con la Compañía Nacional de Danza (CND) durante tres y medio años continuos. Tras un tiempo de receso regresó a su seno como directora artística y, finalmente, se independizó del medio institucional en el cual aún colabora, esporádicamente, sobre todo como coreógrafa independiente.

El estilo coreográfico de Nellie Happee ha sido propositivo e innovador; cincelado con gran esfuerzo y honestidad según su propia concepción dancística. Su acercamiento a la danza moderna nacional la hizo separarse del Neoclasicismo e intentar un estilo personal que amalgamaba las dos corrientes, denominado por ella "clásico-contemporáneo".² Su obra, se sigue manteniendo dentro de estos parámetros, sin alcanzar los términos que propone la postmodernidad coreográfica, los que no siente acordes con su persona.

Sin duda, su estilo ha vivificado la inmovilidad de la corriente tradicionalista del clasicismo nacional. Su línea coreográfica resalta los aspectos expresivos y las relaciones entre los seres humanos, generalmente trabajados sin un guión dramático formal, excepto su producción para distintas óperas. Las cualidades de detalle y preciosismo de sus obras muestran su preocupación por la calidad danzaria y el respeto a la disciplina. Consecuente

² Término usado por Nellie Happee y Tulio de la Rosa para definir su concepto coreográfico. Al no encontrarse éste en los diccionarios generales de la danza, considero que fue acuñado por ellos en un intento de sintetizar sus estudios de las técnicas clásica y moderna y el deseo de interpretar personajes reales y contemporáneos en sus obras.

con sus propios deseos, actualmente Nellie Happee experimenta con una original unión entre lo clásico y lo popular, que recupera algunas percepciones de lo que podría ser una "identidad nacional". Su línea "realista", en el sentido de descripción de relaciones sentimentales objetivas; su cercanía con el lenguaje clásico; su profunda emotividad y su destreza compositiva le han garantizado un público amplio que la aplaude, aprecia y respeta. A pesar de su éxito coreográfico, la falta de contrataciones en ocasiones ha limitado su desempeño creativo; sin embargo, ella ha sabido suplir esta carencia con trabajos para distintas escuelas oficiales y particulares, y para compañías extranjeras, por los que ha recibido importantes premios. A pesar de su colaboración intermitente, la coincidencia de intereses con la danza institucional le ha permitido un reconocimiento en el medio, y se ha convertido en un miembro importante y distinguido dentro del repertorio artístico oficial. Convencida de su idea personal de la danza, permanece independiente realizando una labor encomiable, que lamentamos a veces no pueda enriquecer en todas sus dimensiones al medio profesional.

La propuesta metodológica

Por las intenciones descritas, el tipo de fuentes consultadas, el material recopilado y el objetivo de dar significación a la tarea coreográfica, este trabajo se dividió en cinco capítulos, donde las dimensiones de la teoría y la práctica, y del "adentro" y "afuera" se entremezclan constantemente, tratando de señalar la complejidad de las relaciones vitales entre medio social, vida personal y obra coreográfica. Esta conjunción de elementos dio lugar a discursos diferentes, cuya articulación planteó un reto y provocó saltos de lo teórico a lo práctico y de lo personal a lo social. Al trabajar en el "adentro" intenté, sin perder la objetividad, dar prioridad a la voz de Nellie Happee; en el marco del "afuera" me circunscribí a los momentos de la danza internacional y mexicana significativos para el proyecto, enfatizando la producción dentro de la corriente clásica o ballet. En todo mo-

mento he sido consciente de que este esfuerzo contempla sólo algunos momentos de la complejidad social y otros resaltados por la personalidad en estudio, ambos tamizados por el sesgo de mi experiencia.

Construí gran parte del trabajo sobre la base de distintas fuentes documentales, muchas de carácter hemerográfico, y de una serie de entrevistas realizadas en distintas fechas por los investigadores Felipe Segura, Alejandrina Escudero y yo misma.

El capítulo 1, *La investigación de la danza*, fue el punto de partida del análisis y desempeñó la función de un marco teórico general. En él expuse dudas y preguntas personales sobre el quehacer de la investigación, haciendo referencia a algunas de las principales problemáticas en torno del estudio de la danza. Tras estas reflexiones generales establecí, de forma somera, la situación de la investigación de la danza dentro del contexto nacional. Enseguida, con la intención de ubicar al lector en el espacio-tiempo de la producción de la obra de Happee, realicé un recorrido sintético por la danza mexicana del presente siglo, resaltando aquellos aspectos cualitativos que pudieran servir de apoyo para comprender su obra.

Como característica constitutiva del campo dancístico nacional, de fundamental trascendencia a lo largo del proceso histórico, destaqué la situación de "monopolio" que ha ejercido la danza oficial desde su institucionalización hasta el momento presente: Departamento de Bellas Artes (DBA), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). Este monopolio tuvo y ha tenido consecuencias obvias en el desarrollo de la danza mexicana, tales como el apoyo a ciertos grupos y líneas estilísticas, o la apropiación de los talentos y esfuerzos independientes. Como derivación inmediata de esta cualidad monopolizadora, fue necesario hacer mención de formas distintas de organización: los movimientos de danza "independiente" y la aparición de otras instituciones gubernamentales y privadas para el fomento y promoción de la danza. Así, también me vi precisada a establecer una periodización de orden general que sirviera para abordar la producción coreográfica:

— el “arranque”, en la década de los treinta, que marcó las pautas fundamentales para su ulterior desarrollo;

— el “despegue y florecimiento”, de los años cuarenta a mitad de los sesenta, etapa en que se logró la consolidación de distintas agrupaciones profesionales de bailarines y coreógrafos mexicanos; y

— el “desenvolvimiento”, que se prolonga hasta nuestros días mediante un complejo proceso en el cual se viven expresiones de una danza creativa y plural.

Si bien esta periodización se justificaría para explicar el inicio y desarrollo de la danza mexicana, al momento de trabajar líneas estilísticas distintas (ballet, danza moderna, danza contemporánea, danza postmoderna) sería preciso señalar y detallar, de acuerdo con sus circunstancias, las cualidades específicas de cada momento. Estos complejos procesos, que en ocasiones se superponen compartiendo experiencias, y en los cuales se involucra lo individual con lo social (sin olvidar el posible recorrido autónomo de la técnica y la estilística dancísticas en nuestro país) conformaron no sólo los puntos de vista de Nellie Happee sobre la danza sino, en algún sentido, su producción coreográfica.

En los capítulos 2 y 3, *Nellie Happee, etapa formativa*, y *Nellie Happee, desarrollo profesional*, abordé la vida de la coreógrafa, destacando los aspectos de índole subjetivo. En él hice uso de las entrevistas realizadas a Nellie Happee en diferentes momentos de su vida (apoyadas en la metodología de la historia oral) y de los documentos proporcionados por ella misma, donde se registra su labor a lo largo de los años. Todas las entrevistas ofrecieron un discurso fijo, elaborado a fin de auto-explicación, que respondía a las preguntas clave de interés inmediato. Este discurso repetitivo, estructurado en forma cronológica, fue difícil de romper o desviar, pero cuando las rupturas fueron posibles, recuperó el sentido de sus detalles y proporcionó ricos destellos donde la entrevistada parecía indagar sobre sí.

El capítulo 4, *El proceso de creación coreográfica*, expone una serie de reflexiones de tipo teórico, producto de lecturas

diversas y de mi experiencia personal en el medio, procurando clarificar algunos puntos significativos del quehacer coreográfico.

El capítulo 5, *El significado de la coreografía en la vida de Nellie Happee*, se centró en la problemática específica de la creación-producción. Me basé en dos entrevistas que realicé con la coreógrafa, así como en un vasto material documental, desde los años cuarenta a la fecha, extraído de crónicas y reseñas periodísticas. Las entrevistas que elaboré fueron semidirigidas; si bien presenté una batería de preguntas definida, permití a la entrevistada cambiar de rumbo y contestar libremente. Las preguntas plantearon aspectos biográficos relacionados con el quehacer coreográfico y, de manera más profunda, indagaron acerca de su concepción artística y dancística.

Con base en las respuestas obtenidas traté de determinar no sólo el significado que la coreografía ha tenido para Nellie Happee, sino algunos aspectos del campo específico en el que su obra ha cobrado forma. Una vez transcritas, efectué una selección y comparación valorativa con otras de las fuentes mencionadas, así como una ordenación de las respuestas, para finalmente integrarlas en un discurso lineal y coherente. Este discurso construido recuperó toda sensación o percepción descrita en torno de la producción coreográfica, así como los elementos teórico-cognitivos de índole personal o referidos a la comunidad dancística en general.

Las respuestas de Nellie Happee, limitadas a la situación de entrevista, aunque con la intención de ofrecer una información completa y fidedigna, proporcionan sólo una pequeña parte del espectro de experiencia e información posible, consecuente con la metodología descrita. Con la idea de enriquecer esta información, realicé observaciones del comportamiento de Nellie Happee en situaciones distintas: durante la proyección de videos de algunas de sus obras, durante un ensayo formal y a lo largo de las entrevistas mismas. Estas observaciones hicieron patente el manejo gestual-emotivo de la entrevistada y mostraron aspectos nuevos de su personalidad.

En este mismo capítulo propongo un análisis de la obra coreográfica utilizando algunas herramientas de la semiótica y de teorías específicas sobre la danza. Para ello he escogido dos obras fundamentales en la carrera de Nellie Happee: *Carmina Burana*, considerado su trabajo cumbre hasta el momento, y *Esquina bajan*, una obra de ruptura, propositiva en su temática, en la cual muchos de los conceptos, intereses y deseos que Nellie Happee persiguió largo tiempo pudieron finalmente cristalizar. La idea rectora fue que la creación coreográfica es una intrincada mezcla de constructos personales y sociales, enmarcada dentro del campo dancístico nacional e internacional. De tal manera, las “marcas” personales ofrecerían un viso de originalidad a una producción social, inscrita en un espacio-tiempo determinado, a su vez, en constante renovación.

En concordancia con los planteamientos esbozados, me ocupo una vez más no sólo del comportamiento de las soluciones coreográficas puestas sobre el escenario, sino de los diferentes momentos y cualidades de la práctica dancística, su espacio-tiempo, así como las motivaciones personales y sociales que dan lugar a una rica “intertextualidad”.

Con una actitud de apertura y utilización libre de importantes teorías sociales y de análisis formal del arte, me permití tanteos en el estudio de la danza escénica, con el afán de recuperar mi experiencia personal en este campo e involucrarme apasionadamente en esta aventura.

Capítulo 1

La investigación de la danza

La investigadora Selma J. Cohen ha asentado acertadamente que “en la danza la mayoría de los problemas estéticos no sólo está aún sin resolver, sino todavía sin formular”.¹ Autores nacionales y extranjeros han coincidido con ella y perfilado una vasta red de problemáticas de diversa índole, desencadenadas al investigar esta compleja actividad.

En el caso que nos ocupa, la producción coreográfica, podríamos hacer un intento por describir las causas de tal complejidad. La danza escénica:

- es una producción social que, en función de conformarse como campo cultural,² ha recabado y sistematizado un caudal de experiencias y conocimiento, y acumulado una infraestructura

¹ Cohen, Selma J., “A prolegomenon to an Aesthetics of dance”, en Mayron Howard Nadel y Constance Gwen Nadel. *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, Praeger Publishers, Londres, 1970, p. 14.

² Se toma como punto de partida el concepto de campo cultural desarrollado por Pierre Bourdieu: “... hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural”. (*Sociología y cultura*, CNCA y Editorial Grijalvo (Col. Los Noventa), México, 1990, p. 18). En el presente trabajo se utilizan algunos conceptos de Bourdieu, fundamentalmente la idea del pensamiento relacional, uno de sus principales aportes epistemológicos que proclama que todo objeto, incluyendo nuestro punto de vista, sólo tendrá sentido en un sistema de relaciones dentro de una historicidad definida.

material (escuelas oficiales y particulares, salones de ensayo, teatros) y humana (docentes, promotores y difusores de la danza, bailarines, coreógrafos, diseñadores) cada vez más especializada;

- es una actividad artística que, a lo largo de su transcurrir histórico, y atendiendo a las diversas concepciones sobre su quehacer, ha expresado funciones de índole diversa: personales, sociales, políticas, las cuales determinan, de alguna manera, los modos de interpretarla;

- es un arte en el que se amalgaman otras disciplinas igualmente complejas: música, teatro, artes plásticas y artes visuales; y

- es, como tanto se ha dicho, una actividad efímera cuyo soporte material nunca es el mismo, y al cambiar según el tiempo y el espacio, dificulta su total aprehensión.

Las características descritas han dado lugar a una serie de relaciones al interior de la práctica misma, así como con el entorno en que se lleva a cabo, difíciles de ser consideradas en su totalidad. El espectro de investigación es, pues, vasto y promete múltiples posibilidades de acercamiento.

Por otra parte, Susan Langer ha manifestado que: "Ningún arte sufre de tanto malentendido, juicio sentimental e interpretación mística como el arte de la danza"³, pensamiento que pone al descubierto algunos de los vicios presentes en este campo de estudio. Su afirmación, válida en muchos casos para otras artes, alerta sobre el reto que significa abordar cualquiera de las ricas problemáticas de la danza, a la vez que sintetiza el sentir académico sobre posturas románticas o equivocadas, predominantes en el medio.

Así, la investigación sobre la danza enfrenta no sólo los difíciles problemas de la especificidad disciplinaria, sino también una herencia de rezago y escasa valoración académica. Debido a esta situación, es necesario construir vías objetivas para combatir las apreciaciones espontáneas y equívocas en torno de su quehacer. En el caso concreto de México, la investigación de la dan-

³ Langer K., Susanne, "Virtual powers", en Mayron Howard Nadel y Constance Gwen Nadel, *op. cit.*, p. 19.

za aún requiere delimitar su propio "corpus teórico" que le permita superar el escaso ámbito de discusión, la pobreza y el atraso bibliográfico, la falta de apoyo a publicaciones y la distribución limitada de las mismas, por mencionar solamente los principales obstáculos a su desarrollo académico. Si bien son conocidas las consecuencias de esta situación de atraso, queda por resolver una importante pregunta: ¿por qué la investigación sobre la danza ha sido una actividad incomprendida, confundida y poco valorada?

1.1. El rezago teórico, consecuencia del pensamiento dominante

Por principio, habría que reconocer el predominio, dentro del pensamiento académico positivista, de la excesiva valoración de las capacidades de la ciencia y el método científico para tratar de explicar los fenómenos naturales, e incluso sociales. Esta construcción teórica pretendió establecerse como vía "universal" de acceso al conocimiento, haciendo de lado las vivencias subjetivas y expresivas, por considerarlas modelo inválido. Como resultado de esta concepción jerarquizada y parcial, la investigación artística se desarrolló menos que la de las ciencias exactas y aun de otras áreas de carácter humanístico o social, como la psicología, la sociología o la antropología.

En concordancia con este patrón, la investigación danzaria se minimizó incluso dentro del campo de disciplinas próximas a sus problemáticas, como la estética o la historia del arte, que pocas veces se ocuparon de esta actividad en forma seria o sistemática. No obstante, habría que mencionar el uso constante de teorías emanadas de estas disciplinas, principalmente relacionadas con las artes plásticas, las cuales, sin adaptarse a la especificidad dancística, se han utilizado para producir y explicar la danza. Entre ellas destacan las teorías tradicionales, válidas aún en cierto grado, del "arte como imitación", el "arte como expresión" y el "arte como forma". Entre ellas predominó la derivada de las interpretaciones de la *Poética* de Aristóteles, que sostiene que el arte es una forma de imitación. Esta concepción danzaria,

no completamente superada, fue severamente criticada a principios de nuestro siglo, dando cabida a otras interpretaciones, en ocasiones, contrarias entre sí.⁴

Quizá hasta fines de este siglo se decidió tratar en estudios serios el problema de la relegación de la danza como disciplina artística y objeto de estudio académico. El filósofo canadiense Francis Sparshotts declaró abiertamente que: "La danza nunca ha tenido una posición central en Occidente",⁵ y atribuyó el escaso interés de los investigadores por esta disciplina al desarrollo particular de la filosofía y la historia, que hizo de la danza un tema sin presencia en las discusiones dominantes. No obstante, no debemos olvidar que la reflexión sobre esta actividad ocupó un espacio pequeño pero significativo en los inicios de la filosofía occidental. Platón, Aristóteles y Luciano se ocuparon de ella en sus escritos;⁶ sin embargo, la falta de documentos después de este período indica que cayó en un largo olvido que se extendió hasta fines de la Edad Media.

Siglos después, al crearse el sistema renacentista de las bellas artes (vigente del siglo XVI al XVIII) la música, pintura, arquitectura, escultura y poesía integraron un grupo dentro del mismo, junto con las llamadas artes liberales. Estas disciplinas se consideraron parte del conocimiento reflexivo, siendo su misión

⁴ Muchos de los estudios sobre la danza se fundamentan en teorías emanadas de la historia del arte, a partir de las cuales se establecen conclusiones propias. Véase introducción al capítulo I: "What is dance?", en Copeland, Roger y Cohen, Marshall, *Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 1983.

⁵ *Idem*, p. 8.

⁶ Sparshotts, Francis, "On the question: why do philosophers neglect the Aesthetics of the dance", en *Dance Research Journal. The Journal of the Society of Dance Research*, ed. Richard Ralph, Oxford University Press, Nueva York, 15/1, otoño, 1982, p. 5. Se encuentran menciones acerca de danza en: *Poética* de Aristóteles, y *Epinomio*, *Leyes* y *La república* de Platón. Kirstein indica que Luciano fue el autor del diálogo "Pantomima", el mejor retrato de los mimos romanos (Kirstein, Lincoln; *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dance*, Dance Horizons Inc., Nueva York, 1977, 4ª. reimpresión; pp. 379-387).

producir el placer estético a través del criterio aristotélico de la "imitación de la naturaleza". En el siglo XVIII se intentó aplicar este lineamiento a la danza con objeto de darle un sustento teórico trascendente, por lo que se recomendó a sus practicantes la imitación de actitudes y comportamientos naturales y humanos.⁷ El principal exponente y defensor de esta corriente fue el célebre maestro Jean Georges Noverre, quien excepcionalmente había ganado un peso dentro de los círculos culturales de Génova, Roma y Londres, a través de su modalidad de *ballet d' action*.⁸ Su teoría de la danza se fundamentó en la de los estetas de la Ilustración, cuyos trabajos indudablemente conocía; sin embargo, difirió de ellos en su acercamiento fundamentalmente práctico, siendo, como lo era, un hombre del teatro. Desde aquella época,

⁷ En sus inicios el ballet de corte fue un espectáculo en que se cantaba, actuaba y bailaba (siglos XVI y XVII). Este tipo de danzas era propio de las cortes y palacios europeos, de donde pasó a los teatros públicos (finales del siglo XVII). En Francia, bajo Lully, director de la Ópera de París desde 1672 hasta su muerte en 1687, se inició la última y más brillante etapa del ballet de corte: la ópera-ballet. Este género comprendía una serie de escenas unidas por un tema común, en las que se alternaban el canto y la danza, ambos con igual importancia. (Ramos Smith, Maya, *El maravilloso mundo del ballet*, núm. 1, "El ballet de corte", Promexa Editores, México, s/f, p. 3). Durante la primera mitad del siglo XVIII el ballet formó también parte importante de espectáculos de actuación y canto; empero, la segunda mitad del siglo fue un período de grandes reformas. Por primera vez el ballet se desligó de las obras dramáticas y las óperas y se estableció como un arte independiente. Esta libertad se alcanzó a través del ballet de acción, en el cual los bailarines interpretaban el argumento por medio de la danza y la pantomima sin recurrir ya a la palabra o el canto. Como consecuencia, la técnica progresó enormemente y creció la importancia del coreógrafo. (Ramos Smith, Maya, "El ballet de acción", *op.cit.*, p. 5).

⁸ El ballet de acción fue obra de varias generaciones de grandes maestros. Entre sus precursores se encuentran John Weaver (1673-1760), quien creó en Londres el primer ballet que fusionó la danza con la pantomima sin recurrir a la palabra o el canto para narrar el argumento; el italiano Antonio Rinaldi "Fossano"; y el holandés Francis Hesse. El austriaco Franz Hilverding (1710-1768) se considera el iniciador del ballet de acción; Gaspere Angiolini (1731-1803) fue responsable, junto con Noverre, del máximo florecimiento de este género (*Idem*, p. 5).

hizo hincapié en que la técnica serviría poco al bailarín si éste no adquiría una educación general que le permitiera estudiar y entender el espíritu de su arte.⁹ Quizá porque Noverre fue realmente una excepción en el medio, los intelectuales de su tiempo mostraron escepticismo y desconfianza ante las capacidades de la danza, una disciplina eminentemente corporal.

En el momento de la construcción del sistema filosófico "moderno", sintetizado en el pensamiento hegeliano, la danza atravesaba, según decir de la época, por un período de decadencia, por lo que tampoco encontró cabida en aquél; el *ballet d'action* había degenerado en ese formalismo vacío tantas veces criticado con anterioridad. La danza escénica de la época no ofrecía más que los coreodramas de Salvador Viganó en Milán¹⁰, magníficos espectáculos cuya finalidad parecía ser el mero entretenimiento, característica que los demeritaba ante los intelectuales racionalistas del período.

Hacia 1860 la aparición de algunos escritos sobre danza dio la impresión de validar su estudio; sin embargo, no hacían referencia a sus cualidades artísticas y en ellos prevalecía el uso de la pregunta científica, cuyo deseo de causalidad y clasificación buscaba una respetabilidad a la manera de la historia o la antropología¹¹, situación que priva en muchos estudios interdisciplinarios actuales. Dentro del sistema hegeliano la danza no pudo

⁹ Lynham, Deryck, *The Chevalier Noverre: Father of Modern Ballet*, Dance, Londres, 1972, pp.127-139.

¹⁰ El ballet pre-romántico se estableció durante las primeras tres décadas del siglo XIX, y fue la transición entre el ballet de acción y el ballet romántico. Conservó muchas tradiciones del siglo anterior y, por otra parte, anunció el Romanticismo. En lo temático se alejó de los héroes y diosas de la mitología clásica para ocuparse de leyendas y cuentos de hadas europeos, temas históricos nacionales y temas exóticos. El coreodrama de Salvador Viganó era una unión perfecta entre música, danza y pantomima, las ideas de Angiolini y Noverre llevadas a su culminación (Ramos Smith, Maya, El maravilloso mundo del ballet, núm. 1, "El ballet pre-romántico", p. 9).

¹¹ Daly, Ann, "Isadora Duncan's dance theory", *Dance Research Journal. The Journal of the Society of Dance Research*, Richard Ralph (ed.), 26/2, Oxford University Press, Nueva York, otoño 1994, p.24.



Esquina bajan, Tihui Gutiérrez
y Carlos Carrillo, CND, (e.
1983).

Foto: F. Monsiváis

considerarse como una actividad autónoma o trascendente y, al no ser significativa como objeto de estudio, se eliminó de las discusiones académicas, a pesar de que, aún hoy, su complejidad pone a prueba las mejores capacidades del investigador.

Helen Thomas, otra contemporánea, afirma en *Dance, Modernity and Culture* la escasa atención que, desde sus inicios, la sociología dio a la danza, a pesar de que ésta es un producto cultural con innegable presencia. Entre las posibilidades de estudio menciona los casos de anorexia y bulimia de algunas bailarinas estadounidenses marcadas por la estética de un cuerpo casi púber.¹²

De acuerdo con Thomas, como la sociología, otras áreas académicas tampoco se ocuparían de la danza. Al igual que Sparshotts, declara que la filosofía, en específico la relacionada con

¹²Thomas, Helen, *Dance Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, Routledge, Londres-Nueva York, 1995, p. 5.

el arte, se olvidó por completo de ella, o la abordó indistintamente junto con las artes escénicas o teatrales; además, destaca la teoría filosófica de Susan Langer (la danza como forma simbólica), que tuvo gran auge en la segunda mitad del presente siglo porque consiguió darle autonomía y legitimidad a la danza dentro del campo del arte. Argumenta que el pensamiento de Langer se sostuvo por muchos años sin crítica, por ser el principal y único cuerpo teórico existente, sustentado además por la tendencia estadounidense hacia el movimiento no-literar.

Thomas hace también una crítica a los acercamientos de la antropología a la danza: al inicio del siglo XIX, los estudios antropológicos la asumieron como un componente indispensable de las distintas culturas "primitivas", lo que permitió el desarrollo de metodologías de estudio y proporcionó abundantes registros documentales, filmicos y fotográficos. Sin embargo, este criterio implicó que, a resultas del "desarrollo", que transformó a las "culturas primitivas" en sociedades más "civilizadas y racionales", la danza perdiera su importancia social.¹³ Si bien esta visión se cuestionó a principios de nuestro siglo, algunas interpretaciones antropológicas derivadas de esta postura siguen vigentes.

En términos generales, quizá hasta mitad del presente siglo la teorización de la danza está dando frutos en los que, respetando la especificidad, se apuntan las posibilidades de relación con otras disciplinas.

1.2. Los prejuicios en torno de la corporeidad

En su libro *Choreographing History*, Susan Leigh Foster indica que la reificación del cuerpo comparte con "las mujeres, las minorías raciales y colonizadas, los homosexuales y lesbianas, y otros grupos marginados, el desprecio y negligencia de las corrientes académicas dominantes"¹⁴. No obstante, gracias a las

¹³ *Idem.* p. 9.

¹⁴ Foster Leigh, Susan. *Choreographing History*, Susan Foster (ed.), Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1995, p. 11.

corrientes actuales de pensamiento se ha puesto de relieve el estudio del cuerpo, temática que develó una extensa variedad de posturas, de acuerdo con el significado que cada cultura le ha otorgado. Durkheim y Mauss desarrollaron ideas sobre la relación cuerpo-sociedad, dando lugar a multiplicidad de nuevas modalidades y líneas de estudio. Foucault profundizó en las llamadas prácticas disciplinarias y su relación con la formación de "corporeidades sociales". Bourdieu trascendió el sentido metafórico de la corporeidad para establecer una relación metonímica (la parte por el todo) entre cuerpo y sociedad; sintéticamente, afirmará: "el cuerpo es un *idex* de la sociedad".¹⁵ Según su teoría, mediante la institucionalización del movimiento y las posiciones corporales, la *hexis* se convierte en *habitus*, encontrándose, una vez más, lo individual con lo social.¹⁶

El interés por el tema ha permitido, además del desarrollo de teorías específicas e interdisciplinarias, conocer algunas percepciones sobre el cuerpo en formas culturales del pasado, en las cuales es común encontrar una expectativa de perfectibilidad, donde la "corrección" de posturas físicas en realidad perseguía resultados prácticos y simbólicos de índole diversa. Por ejemplo, durante la Edad Media dominó la preocupación por la postura del cuerpo, la cual se hizo sinónimo de la moral; por su parte, la aristocracia renacentista dio importancia a las disciplinas corporales y aconsejó la actividad física para conseguir gracia y presencia, cualidades de valor fundamental para esta élite; finalmente, a principios del presente siglo los movimientos de transformación social, entre ellos el feminismo, despertarían el interés por el cuerpo en una nueva modalidad: la salud pública. En todos los casos, la danza se incorporó como una actividad de apoyo para el logro de objetivos sociales: espirituales en el primer caso, estilísticos en el segundo y de bienes-

¹⁵ Strathern, J. Andrew, *Body Thoughts*, The University of Michigan Press, Estados Unidos, 1996, p. 27.

¹⁶ *Idem*. Ver también Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*, Taurus ediciones (Humanidades), España, 1991, caps. 3 y 4.

tar físico en el último.¹⁷ El adagio popular “el cuerpo es reflejo del alma” serviría para expresar una de las percepciones más difundidas y tradicionales en la cultura occidental.

Durante los distintos procesos de su desarrollo histórico, las religiones (principalmente la católica y la protestante), los distintos tipos de racionalismo (cartesianismo, maquinismo y cientificismo) y las diversas teorías sociales han optado por escindir la compleja totalidad corporal, de acuerdo con intereses parciales. Esta actitud propició y difundió la incomprensión del cuerpo; aparecieron censuras de distinto tipo con el fin de controlar su libre expresión. Dentro de este marco cultural, tanto la danza social como la escénica fueron objeto de constantes prohibiciones que pretextaban, ante todo, la provocación sexual. Si de una u otra manera la danza pudo infiltrarse en las festividades cristianas, no tuvo cabida como práctica de alabanza religiosa dentro del puritanismo, por lo que jamás fue parte de su ritual.¹⁸ Curiosamente, la Revolución francesa produjo otro tipo de censura de la danza, la política. En 1791 se pidió a la Ópera de París una revisión de su repertorio para procurar que su contenido reflejara los nuevos valores de la sociedad; se aprobó la permanencia en el repertorio de las óperas de Gluck *Ifigenia en Tauride* y *Alceste*, cambiando sus letras por líricas patrióticas. Además, se reemplazaron las tendencias lascivas de la danza, eliminando el entretenimiento favorito de la aristocracia, *el ballet d' action*.¹⁹ El pensamiento racional “moderno” dio forma

¹⁷ Ver: Vigarello, George, “El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana”, en *Fragments para una historia del cuerpo humano*, ed. Taurus, Madrid, 1990.

¹⁸ Desde el año 300 d.C. el Concilio de Elvira reglamentó que a actores, bailarines y mimos se les negara los sacramentos cristianos; en el año 692 el Concilio de Trullanum prohibió toda danza escénica en Constantinopla, al igual que el papa Zacarías en el año de 744 (Kirstein, *op.cit.*, pp. 379-380.) Véase también Sturm, E. Richard, *A History of American Religious Opposition to Dance. Dance Chronicle. Studies in Dance and Related Arts*, vol. 21, núm.2, 1998.

¹⁹ Foster Leigh, Susan, *Choreography Narrative. Ballet Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1996.

final a la dicotomía del cuerpo, en un sin fin de modalidades. Bryan Turner, estudioso del tema, indica: "La revolución cartesiana otorgó un estatus privilegiado a la mente como la definición de la persona (pienso, luego existo) y un desvalido estatus al cuerpo, que era sólo una máquina".²⁰

Turner se ha dedicado a enunciar las diversas causas de la posición dicotómica, señalando que, a partir del momento culminante en que se estableció la identificación del cuerpo con el deseo, éste fue "relegado al mundo del ciudadano íntimo y privado, mientras que la esfera pública se halló más y más dominada por las normas del cálculo racional y el saber instrumental".²¹ Esta mirada escindida complicó el acercamiento a las disciplinas relacionadas con la corporeidad, entre ellas, la danza. En coincidencia con los autores nombrados, Thomas resume los conceptos de Norbert Elias: el cuerpo, "primitivo", "natural" y asociado con estados inconscientes, acabó por contraponerse a lo "cultural". Desde la Ilustración, la filosofía celebró el poder de la razón y la palabra, por permitir el dominio y la transformación de la naturaleza; el comportamiento "natural" e "instintivo" se consideró entonces rudo e impropio. El extrañamiento de lo físico provocó que el cuerpo se convirtiera en lo "otro" y los códigos sociales se encaminaron a su control, encajonándolo dentro de modales, cubriéndolo de adornos, saturándolo de implementos, y volviendo privadas y ocultas sus funciones.²² Thomas agrega que al abordar el cuerpo como una entidad pre-lingüística y/o expresiva de un estado emocional interno, se dificultó su sujeción a la convención cultural del discurso.²³

Tampoco es de extrañar que al asociar la danza con cualidades poco racionales se la vinculara con características de naturaleza femenina, tales como la sensibilidad y los impulsos

²⁰ Turner, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 77.

²¹ *Idem*, p. 44.

²² Thomas, *op. cit.*, p. 7.

²³ *Idem*, p. 6.



Carmina Burana, Darius Blajer y Sylvie Renauld, CND, el cuerpo y la danza.

Foto: Alida Kent

primarios. Desde esta perspectiva, David Michael Levin planteó una discusión de género en el estudio de la danza, pretendiendo develar el carácter parcial del conocimiento, al afirmar que el filósofo es un vocero de la cultura oficial que reproduce una civilización patriarcal, disciplinada, formal y cerebral. A su vez, la danza es una actividad orientada esencialmente al cuerpo en la que destaca su relación con la vida y, por tanto, es inseparable de los valores matriarcales: "...el origen de la danza radica en el principio femenino... los fundamentos éticos de la civilización occidental son hostiles a las demandas intrínsecas y vitales del cuerpo humano".²⁴

Turner reconoce que la concepción dualista provocó la distinción entre géneros, donde la feminidad se tornó en el vehículo de la emoción, la necesidad y la intimidad. Denuncia el patriarcado cultural y brinda herramientas para entender la poca significación que una actividad como la danza puede adquirir en

²⁴ Sparshotts, *op. cit.*, p. 9.

una sociedad organizada como tal: "el pensamiento radical considera la oposición mente-cuerpo como un aspecto del poder social, en el cual se subordina el deseo a la razón con propósitos de control autoritario."²⁵

De manera tajante, distintos estudios femeninos se han encargado de desenmascarar el androcentrismo en los tópicos, métodos y análisis sociológicos, antropológicos y estéticos, desafiando el privilegio de categorías como la objetividad, la razón y lo público, y cuestionando el sistema dualista en que se fundamentan. Susan Leigh Foster ha trabajado sobre la identidad de género y el deseo sexual en la danza, con interesantes conclusiones. Mediante el análisis del uso de la técnica, el lenguaje corporal y la solución coreográfica del período, desenmascara el androcentrismo existente en un arte en el que la mujer pareciera ser la protagonista.²⁶

En el campo de la estética, Nietzsche causó polémica al aceptar el sentimiento y la emoción como parte de la percepción humana de la realidad. El filósofo desafió al pensamiento dominante al establecer que el placer estético tiene mayor vinculación con el éxtasis sexual (cuerpo), el arrobamiento religioso o el frenesí de la danza primitiva, que con la supuesta contemplación callada e individual, a la manera de una pregunta racional y desinteresada. Para él el arte despierta esa sensación de éxtasis, perdida ya en el hombre moderno, tan individualizado y trágicamente disciplinado.²⁷

Algunos planteamientos teóricos de la fenomenología francesa propusieron también una visión integradora de la corporeidad y se promulgaron contra cualquier dualismo. Así, se dijo que el cuerpo nunca es sólo un objeto físico sino, en todo

²⁵ Turner, *op. cit.*, p. 48.

²⁶ Foster Leigh, Susan, "The ballerina's phallic pointe", en *Corporalities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, Londres y Nueva York, 1996, pp. 1-24 y Thomas, *op. cit.*, p.12.

²⁷ Turner, Bryan S., "Recent developments in the theory of the body", en M. Featherstone, M. Hepworth y B. S. Turner (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage, Londres, 1991, p. 12.

Carmina Burana.
Eduardo Vega y Alma Rosa Cota,
CND, cuerpo-expresión.
Foto: Cuauhtémoc Nájera



momento, una "corporeización de la conciencia".²⁸ En estas aproximaciones resulta fundamental el reconocimiento de un componente mental en todos los estados corporales, así como de un componente físico en todos los estados mentales. Bajo esta influencia se ha construido el término de "cuerpo pensante", en un intento de describir la unicidad.

Con la idea de desarrollar una significación integradora, la corriente holística establece que el cuerpo es simultáneamente un artefacto físico y simbólico, producido tanto natural como culturalmente y, por tanto, anclado a un momento histórico. Pensadoras como Margaret Lock y Nancy Scheper-Hughes desarrollan aún más esta idea y plantean la unidad de "tres cuerpos", es decir, tres campos semánticos de representación y práctica que usan la imagen del cuerpo físico como lugar de referencia. Estos tres

²⁸ Turner, *El cuerpo...*, op. cit., p. 82.

cuerpos son: el individual o cuerpo experiencial de la fenomenología; el social, referido al uso de la imagería corporal como un medio para retratar las relaciones sociales; y el político, que regula los cuerpos físicos por los medios legales y políticos.²⁹ El psicoanálisis lacaniano ha profundizado en la problemática de “lo corporal” y su relación con la producción de sentido.

Dentro del campo de la danza, y en contraposición con el pensamiento dicotómico, Ann Daly establece que la unicidad entre cuerpo, mente y espíritu fue más fácilmente aceptada y asumida dentro de la práctica danzaria: “El mensaje de la cultura física —que cambiando nuestro comportamiento externo podemos mejorar nuestro ser interior— ...era importante para Duncan, quien concebía a la danza no como un entretenimiento, sino como una forma de mejoría social”.³⁰ Según Daly, Isadora Duncan concibió y trabajó la danza como “un tejido de conexión entre el cuerpo y la mente”.³¹

Sin lugar a dudas, para la danza escénica de Occidente, salvo escasas excepciones, el cuerpo ha sido el principal medio de expresión y comunicación; sin embargo, su significado cultural ha estado íntimamente relacionado con el goce y el placer estético, cualidades que han condicionado y codificado, en definitiva, su anatomía.

El cuerpo en la danza cumple una función mágico-simbólica que pretende una transfiguración y rompe con cualquier limitación impuesta por el cuerpo cotidiano, real. El cuerpo de la danza “debe ser” sano, vital, hermoso, fuerte, sensual; si bien dentro de la representación teatral contemporánea es posible aceptar un cuerpo enfermo o no educado por una disciplina, el espectador convencional espera ver un suceso extraordinario sobre la escena.

A pesar de que el estudio del cuerpo en la danza tiene su especificidad, los acercamientos contemporáneos han cambiado la mirada correctiva para destacar, en cambio, la relación del

²⁹ Strathern, *op. cit.*, p. 2.

³⁰ Daly, *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Idem.*

cuerpo con problemáticas cercanas a la identidad y los espacios de poder. Esta diversidad ha permitido a la disciplina dancística enlazarse con teorías antropológicas y psicológicas de trascendencia en el pensamiento actual, enriqueciendo las posibilidades de su investigación.

1.3. *¿Por qué la propuesta de un enfoque social integrador?*

A partir de la posición de ruptura del arte moderno a finales del siglo pasado y principios del actual, se delinearon dos enfoques teóricos con posturas contradictorias para el análisis e interpretación de los distintos momentos de la producción artística: por un lado, la tendencia hacia la autonomía, que se restringe a los principios propios de la disciplina en cuestión; por el otro, la insistencia en la determinación social, que permite el uso de consideraciones externas al ámbito específico de análisis. Estos dos enfoques modificarían, a su vez, la manera de producción e interpretación de la danza, en oscilación constante entre las dos polaridades: "ha habido dos elementos que luchan por su supremacía en la danza: movimiento o narración, forma abstracta o pura expresión, ejecución o pantomima";³² Así, también las distintas formas de interpretación han generado transformaciones en el gusto: "por un tiempo hay una preparación para ver la estructura formal; en otro período, para apreciar la expresión espontánea. Los gustos oscilan de la estilización al realismo, del virtuosismo al drama, del escapismo a la protesta contemporánea. Las corrientes son incitadas o aceleradas por condiciones sociales, políticas, económicas, y lo son para todas las otras artes".³³ El campo de la danza se verá sujeto, por períodos, a la emergencia predominante de alguna de estas visiones.

Según Thomas la sociología de los años setenta vio al arte como un "reflejo de algo" fuera de sí mismo, por ejemplo, la

³² Levinson, André, "The idea of the dance: from Aristotle to Mallarmé, en *What is Dance?*, op. cit., p. 48.

³³ Cohen, Selma Jeanne, "The evolution of theatre dance", en *The World of Dance*, Moscú, 1982, p. 29. (Material fotocopiado en la Biblioteca de las Artes del CNA).

condición social de existencia; de tal manera, desarrolló metodologías para rescatar la biografía y la intencionalidad, o indagar sobre la composición de la audiencia o el gusto. En su opinión, se olvidaba de la dimensión estética; al dar una excesiva dimensión al contenido, la forma carecía de interés.³⁴ Casi una década después, Julia Kristeva, Herbert Marcuse y Raymond Williams criticaron esta aproximación, argumentando el rescate de la especificidad del arte, pero sin olvidar la dimensión social.

En defensa de las capacidades autónomas de la obra, el crítico Clement Greenberg ha calificado la búsqueda del purismo como objetivo fundamental del "modernismo".³⁵ John Martin, crítico neoyorkino defensor de la danza contemporánea estadounidense y la teoría de la metakinesis, sostiene, a su vez, que es posible disfrutar de una obra sin tener mayor información sobre el autor o la temática de la misma. Compartiendo esta opinión, estudios en el campo de la fenomenología han sugerido otros tipos de acercamiento formal relacionados con la percepción; Jack Anderson, estudioso de este problema, cita: "La danza comunica porque produce respuestas en el interior de nosotros: la danza no es sólo un arte visual, es kinético; convoca nuestro sentido inherente de movimiento".³⁶ Desde la visión coreográfica, George Balanchine, contemporáneo de gran trascendencia, encontró en el ballet una forma artística tan rica que: "... hablará por sí mismo y de sí mismo..."³⁷

Si bien el análisis de las estructuras formales y de las distintas tecnologías del movimiento constituiría uno de los objetivos fundamentales, si no el principal, del estudio de la danza como disciplina autónoma, éste no ha sido suficientemente abordado

³⁴ Thomas, *op. cit.*, p. 18.

³⁵ *Readings in Theory and Criticism, op. cit.*, introducción al capítulo II, "The dance medium", p.107.

³⁶ Citado en Smith M. Mary, "Kinesthetic Communication in Dance", *Dance Research Journal. The Journal of the Society of Dance Research*, Richard Ralph (ed.), 6/12, Oxford University Press, Nueva York, otoño 1984, p. 19.

³⁷ *Readings in Theory and Criticism, op. cit.*, introducción al capítulo II, "The dance medium", p.106.

en nuestro país.³⁸ En contraste, los estudios cualitativos de índole sociológica han tenido mayor desarrollo; los acercamientos al problema de la recepción a través del estudio del público de museos y de grandes eventos culturales que toman como base los esquemas integradores de Pierre Bourdieu, han planteado la existencia de distintas mediaciones que influyen en la apreciación final de una obra.³⁹

Esta perspectiva considera dentro del análisis los variados anclajes sociales que cargan de sentido a la producción. Por lo tanto, se considera que existen distintas informaciones que determinarán la forma en que una obra es "vista", desde el momento en que el espectador elige asistir a una presentación hasta que finalmente se encuentra cómodamente sentado frente al escenario. Una recomendación personal, el anuncio periodístico o televisivo, el título de la obra, la atmósfera del momento, afectan su apreciación. Cabría preguntar ¿cómo se entrelazan los distintos momentos del proceso productivo de una obra?, ¿cómo se señalan los aspectos trascendentes en este proceso?

Este trabajo manifiesta el interés por responder estas preguntas.

1.4. Los aportes interdisciplinarios

La apertura interdisciplinaria y las corrientes alternativas de pensamiento, que señalan nuevas perspectivas o abordan con nueva mirada los viejos problemas, han permitido y generado enfoques que favorecen el estudio de los diversos aspectos de la investigación danzaria. Uno de los principales es el postmodernismo, término paradójico cuyas raíces pueden ser rastreadas

³⁸ La investigadora Hilda Islas ha realizado avances en este tema en su libro *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, editado por el CENIDI-Danza, INBA (Serie investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1995.

³⁹ Ver: García Canclini, Néstor; Modena, Ma. Eugenia; Gullco, Julio; Piccini, Mabel; Rosas, Ana Ma. y Smilchuck, Graciela, *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, UAM-Xochimilco, UAM-Iztapalapa, DDF e INAH, México, 1991.

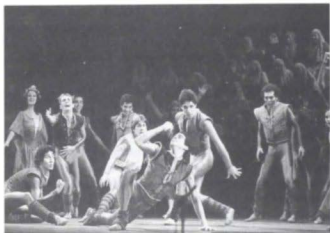
hasta llegar a Nietzsche, y al que se puede describir como "una serie de proyectos culturales unidos por el objetivo autoproclamado de la heterogeneidad, la fragmentación y la diferencia".⁴⁰

Otra corriente, el posestructuralismo, tuvo como objetivo minar el racionalismo y evidenciar, a través del uso de la palabra, nuestra subjetividad, dislocada, contradictoria y fragmentada. Desafiando la estabilidad psíquica y emocional de la persona, admite que la subjetividad no es fija, sino que se reconstituye constantemente a través del lenguaje.⁴¹ El lenguaje es pues, un *collage*, donde se encuentran y entremezclan múltiples lecturas y significados. Esta imagen atenta contra la idea del "autor", y pone en su lugar al polo opuesto del proceso: el "lector" o deconstrutor, lo que cuestiona la existencia de un solo significado "real", "verdadero" y "fijo", y otorga al conocimiento un dinamismo inusitado.

Con respecto a preocupaciones de índole filosófica-conceptual, cuya aplicación puede contribuir a una aproximación metodológica, la epistemología contemporánea también ofrece herramientas importantes: Paul Feyerabend, exponente de la corriente denominada "relativismo radical", destaca la complejidad de las condiciones que influyen en el cambio científico y, por tanto, la enorme dificultad de establecer la validez universal de cualquier regla, método o principio. Con esta perspectiva, devuelve al sujeto su capacidad de investigador creativo, permitiéndole

⁴⁰ Este movimiento tuvo su inicio como una reacción al modernismo; como palabra apareció en 1930 y en los años cincuenta se vinculó, principalmente, con un movimiento literario; una década después, en Estados Unidos, críticos literarios y artistas en general utilizaron este término como respuesta a la institucionalización del movimiento modernista. A partir de los años setenta, el posmodernismo se convirtió en lugar común en la arquitectura, la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Entre los representantes de esta corriente que han influido a la danza se encuentran Susan Sontag, John Cage, Robert Rauschenberg e Ivonne Rainer. La extensión del término a otras áreas del conocimiento fue posterior a su uso en el campo del arte. (Thomas, *op. cit.*, p. 13).

⁴¹ *Idem*, p. 15.



Carmina Burana, CND, la complejidad de la danza.

Foto: Alida Kent

dose cualquier camino, teórico o metodológico, para tratar de entender los fenómenos: "...con la idea de que la ciencia no posee ningún método particular, llegamos a la conclusión de que la separación de ciencia y no-ciencia no sólo es artificial, sino que va en perjuicio del avance del conocimiento".⁴²

Por otra parte, Edgar Morin reconoce la necesidad de un paradigma epistémico que permita la complejidad, en lugar del de la simplificación que hasta ahora prevalece en el conocimiento, y que sólo "parceliza" el saber en comportamientos disciplinares. Al colocarse en un espacio fronterizo entre las ciencias experimentales y las sociales, entre éstas y la filosofía, y entre todas ellas y la teoría política, Morin construye un nuevo paradigma: "una nueva imagen de la ciencia como actividad condicionada social e históricamente, llevada a cabo por científicos

⁴² Porlán, Rafael, *Constructivismo y escuela*, Editorial Diada, Sevilla, 1993, p. 40.

(individualmente subjetivos pero colectivamente críticos y selectivos), poseedores de diferentes estrategias metodológicas que abarcan procesos de creación intelectual, validación empírica y selección crítica, a través de las cuales se construye un conocimiento temporal y relativo que cambia y se desarrolla permanentemente”.⁴³

La historia del arte, la sociología de la cultura, la antropología cultural, la semiótica y la teoría de la danza ofrecen espacios idóneos para pensar a la danza, por mencionar sólo aquellas disciplinas que encuentro inmediatamente relacionadas con ella. Una visión pluralista, integradora y abierta a la complejidad abre caminos ilimitados y hace posible el uso de diversas metodologías, aplicadas ya en el *corpus* de disciplinas afines a la danza, a la vez que favorece el desarrollo de modalidades específicas que permiten acercamientos distintivos para cada actividad cultural.

Sin tratar de profundizar por el momento en cada una de ellas, importa destacar las fracturas en el concepto reductor de “lo científico” y señalar otros elementos reflexivos importantes para el estudio de la danza. Sobra comentar el imperativo de construir un “*corpus* teórico” para esta disciplina, por lo que quedaría pendiente un gran camino por recorrer donde los enfoques existentes puedan ser afianzados y las nuevas tendencias interpretativas incorporadas.

1.5. El contexto nacional: la investigación coreográfica en México

El estudio teórico de la danza escénica, y en específico del quehacer coreográfico, se encuentra poco desarrollado en nuestro país. Las instituciones y personas directamente relacionadas con la práctica, sea como ejecutantes, maestros, coreógrafos, promotores, administradores u otros, han reflexionado poco sobre su propio campo, y escrito en forma sistemática y consistente aún menos.

⁴³ *Idem*, p. 71.

Al enfrentar la producción de los jóvenes creadores, en 1990 Patricia Cardona asentó: "...en México no hay una transmisión del conocimiento adquirido mediante la experiencia. En este sentido, la joven generación de bailarines no hereda más que lagunas, vicios, dudas, preguntas, vaguedades".⁴⁴

Si la carencia de una memoria histórica ha afectado la producción dancística, la investigación se ve seriamente limitada al faltar un "*corpus* teórico" que encamine la búsqueda; significativamente, en muchos procesos de investigación es preciso empezar de cero.

La incipiente teorización sobre la disciplina dancística obedece, entre otras causas, al reciente reconocimiento de la investigación de la danza como disciplina académica.⁴⁵ El CENIDI-Danza, institución especializada de análisis e investigación, tiene escasos dieciséis años y se esfuerza aún por generar una activa vida académica que permita la discusión y el enriquecimiento de propuestas teóricas y metodológicas. La mayoría de los investigadores de este centro proviene de la práctica artística, lo cual les da una base de experiencia y conocimiento de las problemáticas pero, al no pertenecer al mundo académico universitario, encuentran difícil su acomodo, reconocimiento y proyección.

Es importante señalar también que la bibliografía teórica sobre el tema es escasa en comparación con la existente para otras artes, y no es fácil el acceso a los avances de investigación de países con mayor experiencia en esta rama, como Estados Unidos, Francia e Inglaterra, por mencionar algunos. Debido a ello, la investigación sobre la danza y coreografía se ha limita-

⁴⁴ Cardona, Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano. (Antología hemerográfica)*, CENIDI-Danza, INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1990, p. 293.

⁴⁵ La Universidad Nacional Autónoma de México ha apoyado la investigación danzaria a través del Instituto de Investigaciones Estéticas, donde Alberto Dallal ha sido el principal interesado en desarrollar la investigación académica de la danza. Sin embargo, el CENIDI-Danza, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), es el único centro especializado en dicha investigación.

do, casi por fuerza, a la descripción y análisis de aspectos históricos, que resaltan en muchas ocasiones aspectos extra-artísticos, donde predominan la biografía y personalidad.⁴⁶

También, la falta de registros de notación y videograbación dificulta la investigación, especialmente la relacionada con el campo coreográfico; casi no existen "partituras" de danza, y se sufre la ausencia de videos promocionales, educativos o de registro, relacionados con la producción coreográfica, sistemáticamente organizados y catalogados, que se constituyan como base de reflexión y análisis continuo. Hasta mediados de 1998, la Compañía Nacional de Danza (CND) carecía de un registro histórico y videográfico actualizado de los principales coreógrafos nacionales, ¡qué esperar de agrupaciones menores!

Si bien está probado que el recurso del video no logra atrapar el "momento escénico", es aún más difícil, no sólo debido a las limitaciones propias del lenguaje escrito, sino también a la especificidad del género periodístico, tratar de comprender una obra únicamente mediante su "traducción" a la escritura, como sucede con muchas de las aproximaciones a coreógrafos del pasado.

A mediados del presente siglo Serge Lifar, bailarín, maestro y coreógrafo que dedicó sus últimos años a pensar sobre distintas problemáticas de la disciplina, se preguntaba: "¿Cuántos son los críticos que cuando firman un artículo consagrado a un ballet

⁴⁶ Ver Catálogo de ediciones, Serie Investigación y documentación de las artes, CENIDI-Danza, México, 1998, donde se podrá constatar esta tendencia de la investigación histórica biográfica, principalmente en la serie *Una vida en la danza*, dentro de los Cuadernos publicados por este centro. Según Alejandra Escudero, existen poco más de cien títulos sobre danza en distintas bibliotecas institucionales y privadas, de los cuales más del 80% aborda temas relacionados con su historia. El período de más riqueza en publicaciones ha sido de los años setenta a la fecha, y las principales editoriales han sido la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través del Instituto de Investigaciones Estéticas y de la Dirección de Difusión Cultural; la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a través de su centro de investigación dancística, el CENIDI-Danza. Existen además otras editoriales independientes, como Editorial Gaceta, que tiene una colección especializada en danza.

abordan realmente la parte coreográfica del espectáculo que tratan?"⁴⁷ A pesar de que en el entorno contemporáneo existen críticos, investigadores y periodistas que, esforzándose por desentrañar una obra, han realizado descripciones sucintas de su estructura coreográfica, su conformación escénica o su pertenencia a un estilo, la información del lector siempre es incompleta, pues no puede presenciarla directamente como, por ejemplo, con la producción de las artes plásticas.⁴⁸

A pesar de que la videgrabación no ha resuelto totalmente el problema del análisis coreográfico, ya que nunca será posible recrear todos y cada uno de los elementos que comprende una representación escénica, el acceso al registro de algunos de sus aspectos formales permite un estudio más detallado y sistemático, así como la confrontación posterior con un posible lector-espectador. En este sentido, el apoyo del video resulta fundamental, no sólo en la etapa de registro, sino al abordar el análisis coreográfico y tratar de exponerlo ante un público; sin embargo, debido a su costo, resulta difícil contar con él.

En síntesis, pareciera que en nuestro país las cualidades propias de la exhibición coreográfica, efímera e irrepetible, se impusieran sobre su análisis. Ante tal carencia de información y herramientas de toda índole, hablar de la práctica dancística y, por ende, de la coreografía, es reconstruirla en múltiples sentidos, siendo la perspectiva integral una necesidad casi ineludible. La intención de plantear los múltiples aspectos del fenómeno apoya, sin lugar a dudas, un campo de investigación en ciernes, y plantea retos teóricos para encarar su complejidad. Aunque la mención de estas problemáticas tan conocidas pareciera inútil, he querido señalarlas como un recorrido que ofrece un marco de en-

⁴⁷ Lifar, Serge, "De la necesidad de crear una Academia de Danza", *Revista Musical Mexicana*, tomo II, núm. 12, 21 de diciembre de 1942, México, p. 253.

⁴⁸ Alberto Dallal ha efectuado análisis diversos sobre la obra de Guillermina Bravo, esforzándose por traducir al lector diseños, intenciones, composiciones, estilo y otras minucias del quehacer coreográfico. Véase por ejemplo: *La danza en México*, UNAM, México, 1986.

tendimiento a mi trabajo y descubre el potencial y riqueza de la disciplina. El presente acercamiento a la coreografía, visto a través de un autor, procurará plantear distintas posibilidades dentro del análisis, más que desarrollar un esquema de investigación terminal y único.

1.6. El monopolio institucional: un gremio dividido

Al analizar el acontecer de la danza escénica clásica y contemporánea en el México del siglo XX, nos encontramos con un incipiente campo dancístico en proceso de consolidación que, aprovechando experiencias anteriores, finalmente logra definir y conformar distintas corrientes técnicas, ideológicas, estéticas y coreográficas, copartícipes del siempre cambiante "movimiento nacional". Al ser un campo complejo, relativamente nuevo en el sentido de su institucionalización, y en el caso particular de México bajo la tutela del Estado, adquirirá características especiales, mismas que definirán sus distintos procesos.

En el siglo XX mexicano, caracterizado por una economía restringida, marcado por una tradición de apreciación y gusto por la "alta cultura" occidental, circunscrita en su mayoría a los reducidos sectores de poder económico y cultural elevado, difícilmente hubiera podido producirse un movimiento dancístico consistente e independiente de los apoyos estatales, como quizá haya sido posible en algunos momentos de la historia artística de Europa o Estados Unidos.

La danza, forma artística compleja, de infraestructura costosa y altamente especializada en su enseñanza, producción y exhibición requirió, para alcanzar un mínimo nivel profesional y una proyección social, una institución oficial que la acogiera. La historia de la institucionalización de la danza en nuestro país da cuenta de este difícil proceso, en el cual la instauración de espacios profesionales le permitió su consolidación como "disciplina autónoma".

La danza académica no pudo mantenerse como un riesgo personal de empresarios nacionales, idea que, aun en nuestros

días, parece una utopía. Al no existir una fuerte tradición de patrocinio o mecenazgo cultural, nuestra danza, con sus grandes aciertos y errores, querámoslo o no ha sido producto de distintas instituciones gubernamentales, fundamentalmente las dedicadas al desarrollo de la cultura, como el INBA, y en el presente, cada vez más, el CNCA. Esta relación inevitable ha influido en formas diversas sobre los distintos momentos de la creación-producción dancística, y absorbido los esfuerzos anímicos, vocacionales y emocionales de los trabajadores de la danza para los que la institución llega a ser, si no determinante, sí necesaria.

Al crearse un campo artístico tan reducido con un patrocinio fundamental, el estatal, se originaron de inmediato pugnas que se convirtieron en permanentes entre las diversas corrientes y personalidades dancísticas, que en alianza con funcionarios, intelectuales o sectores burocráticos y administrativos persiguieron acomodo en el reducido "espacio del poder oficial". Entre estas pugnas, la de mayor trascendencia y duración ha sido la referente al aspecto técnico-conceptual: danza "clásica", danza "moderna", que ha determinado en mucho los apoyos otorgados para su desenvolvimiento. Esta dinámica institucional ha dado forma a un proceso paradójico, de fuerte centralización pero sin unidad real, donde la cualidad y calidad de nuestra danza se han visto afectadas por constantes fragmentaciones y fracturas.

Con el paso del tiempo, nuevas modalidades de apoyo a la danza, en su mayoría de índole promotora y con la intención de ampliar el público, han contrarrestado este monopolio. Éstas se han desarrollado fundamentalmente dentro de instituciones que tienen acceso a distintos sectores sociales -estudiantes y docentes, trabajadores sindicalizados y público en general. Un papel significativo lo han jugado las universidades, sindicatos y otras dependencias, como el Departamento del Distrito Federal (DDF), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), a través de sus programas culturales.

Las asociaciones privadas, algunas con intereses más allá de los culturales, han logrado también, en determinados períodos,



El chueco, de Guillermo Keys, (1951), N. Happee (la rapaza) y Valentina Castro (el rapaz); dos formaciones técnicas, una misma obra.

apoyar el movimiento de la danza independiente, en ocasiones obligando a los grupos a asumir retos artísticos, al verse forzados a romper la forma tradicional de presentarse al público, como por ejemplo, en calles, parques y museos. En el presente, a pesar de los distintos apoyos que se ofrecen a la danza, los coreógrafos y bailarines mexicanos aún sufren para sobrevivir con decoro.

1.7. La periodización (“arranque”, “despegue y florecimiento” y “desenvolvimiento contemporáneo”)

Si bien Nellie Happee no perteneció al período de institucionalización de la danza en los años treinta, se puede decir que formó parte de las primeras generaciones que pudieron dedicarse enteramente a esta profesión al haberse consolidado su estructura, durante los años cuarenta y cincuenta. Una vez conformado el campo dancístico nacional, Nellie Happee pudo, finalmente, participar de manera activa en su florecimiento, sorteando hasta la fecha los vaivenes de la política cultural de sexenio.

Con el objeto de dar contexto a su persona y obra, definí la siguiente periodización general, sin ocuparme en ella de otros matices cualitativos, como la distinción entre corrientes técnicas o estilísticas. Así, sintéticamente, trabajaré con tres períodos, denominados el “arranque”, el “despegue y florecimiento” y el “desenvolvimiento contemporáneo”.

El “arranque”

Los artífices intelectuales de la institucionalización de la danza nacional, José Vasconcelos, José Juan Tablada y Alfonso Reyes a la cabeza; y posteriormente Narciso Bassols, José Gorostiza y Carlos Chávez entre los principales, hicieron posible la existencia de la primer escuela oficial para su enseñanza. Como ellos, muchos intelectuales de la época, influidos por la significativa presencia de los Ballets Russes, sintieron su poder de seducción y anhelaron una agrupación de calidad semejante, representativa del sentir nacional. La modernidad de la compañía de Serge Diaghilev había revolucionado, sin lugar a dudas, el campo de la danza internacional: “Los primeros cuarenta años de nuestro siglo están marcados tanto en Europa como en América por la influencia de los rusos. Diaghilev, entre 1909 y 1929, había señalado el camino”.⁴⁹

Los Ballets Russes se integraron a los movimientos artísticos de ruptura, ofreciendo aportaciones que no podían dejar de llamar la atención de los intelectuales nacionales. Diaghilev “renovó las artes plásticas, artes decorativas y la moda y reflejó, integrándolas a la danza, las tendencias pictóricas -cubismo, expresionismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo- y musicales más importantes de los primeros treinta años de nuestro siglo”.⁵⁰ En opinión de Ramos Smith, “En ninguna época, anterior o posterior, se ha reunido tal cantidad de talentos que, en todas las ramas -coreografía, danza, música, escenografía,

⁴⁹ Ramos Smith, Maya, *El maravilloso mundo del ballet*, núm. IV, “Los herederos de Diaghilev”, Promexa Editores, México, s/f, p. 2.

⁵⁰ Ramos Smith, Maya, *op. cit.*, núm. III “Los Ballets Rusos de Diaghilev”, p. 2.

diseño de vestuario y producción- pusieron su genio al servicio del ballet".⁵¹

Los funcionarios de la cultura mexicanos se propusieron alcanzar esa grandiosidad conceptual y estética, a pesar de pertenecer a un país donde la danza académica, principalmente el ballet, sobrevivía gracias a esfuerzos personales aislados, sin una proyección real, y sumida, como muchas de las expresiones dancarias de la época, en la decadencia o la vanalidad. El deseo de conformar un ballet profesional con bailarines y temáticas mexicanos, que representara nuestra identidad, fue expresado en forma constante y ferviente por distintas personalidades. En pos de esta búsqueda de identidad pasaría casi la mitad del presente siglo, período durante el cual se iría bordando en un complejo entramado la danza mexicana.

Un agravante fue tener que empezar de cero; en aquellas fechas no existía una Academia -institución rectora de la danza en Francia, Italia o la URSS- que dirigiera la enseñanza y definiera un estilo representativo.⁵² El primer resultado práctico de este anhelo compartido sería la creación de una institución comprometida con la enseñanza dancaria, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), organismo que tiempo atrás se venía encargando de la enseñanza e investigación de la danza nacional.⁵³ Circunstancialmente, se incorporaron a esta escuela

⁵¹ *Idem.*

⁵² Alan Stark menciona que en 1526 maese Pedro y Benito Bejel solicitaron un lugar para establecer una escuela de danza, otorgándoseles un terreno para esos fines. Stark, Alan, "La danza en México durante la época virreinal", *Cairon, Revista de ciencias de la danza*, núm 4, Universidad de Alcalá, 1998, p.9. Por otra parte, según Maya Ramos, en América el ballet se conoció en el último cuarto del siglo (XVIII). Sus principales centros fueron la ciudad de México -única que contó con una compañía y una escuela permanentes durante más de cincuenta años-, Charleston (Carolina del Sur) y Nueva York, más Filadelfia, Boston, Nueva Orleans y La Habana como centros menores. Ramos Smith, Maya, *op. cit.*, núm. 1, "El ballet de acción", p. 5.

⁵³ Margarita Tortajada afirma que "El gobierno, por medio de la SEP de Vasconcelos, promovió la danza popular, los ballets folclóricos y las mani-

maestros nacionales y extranjeros que manejaban la técnica académica, tenían concepciones estilísticas y coreográficas personales, y se esforzaban por dirigir su destino (algunos de ellos tenían influencias lejanas de los Ballets Russes).⁵⁴

Para definir la línea e integrar los programas pedagógicos de la escuela se recogieron propuestas de los profesores que aspiraban a que se creara una institución con carácter profesional. Hipólito Zybin, candidato ideal para asumir la dirección debido a su formación y experiencia profesional, así como por la admirable labor realizada durante años, no fue tomado en cuenta, a pesar de haber desarrollado interesantes programas en materia de danza. Según los criterios y objetivos del momento, Zybin

festaciones dancísticas masivas. La visión de la danza que tenía Vasconcelos eran los grandiosos espectáculos de música, teatro y danza; para organizarlos creó el Departamento de Cultura Estética, bajo la dirección de Joaquín Beristáin, quien creó una escuela de baile para participar en los festivales populares". También apoyó a Samuel Chávez para que trajera a México el método Dalcroze. Promovía la "síntesis del arte culto y popular". Dirá: "Aspirábamos a crear un arte como el de los bailarines rusos, perfecto en técnica, pero expresivo del temperamento propio, encendido en el color local y la peculiaridad técnica." Tortajada, Margarita, *Danza y poder*, CENIDI-Danza-INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1995, pp. 43 a 45.

⁵⁴ Han existido muchos maestros extranjeros en México que han ofrecido aportes en múltiples sentidos, principalmente en el técnico; en 1905 se quedaron las hermanas Linda y Amelia Costa, que pertenecieron a la Compañía de Baile y Pantomima de Adolfo Barilli y a la Compañía de Ballets de Augusto Francioli; en 1925, Tamara Garina se quedó en México; sin fecha precisa de arribo están: madame Stanislava Moll Potapovich, de la Escuela de Varsovia; Carol Adamchevsky, de la Escuela Imperial de San Petersburgo y el Teatro Marinsky; Carmen Gale, alumna de Vittorio Rossi; Lettie Carroll; y Eleanor Wallance, mexicana con formación en la Ópera de París. En los treinta, Hipólito Zybin, Nina Shestakova, Grisha Navibatch y Pedro Saharov. Por su personalidad de líder y su participación activa, Zybin pudo aspirar a cargos directivos dentro del medio oficial. Fue solista del Teatro Chatellet de París y en 1930 perteneció a la Ópera Privée de París. Realizó estudios con madame Egorova (con quien también tomara clases Happee) y con Nicolas Legat, quienes a sus vez fueron maestros de Karsavina, Lifar y Balanchine. (Tomado de Tortajada, *op. cit.*)

estaba lejos del nacionalismo artístico, una de cuyas tendencias representativas, muy distante de las expresiones balletísticas, era la recuperación del arte popular.⁵⁵

Afectada por conflictos y divisiones, la danza fue -quizá lo siga siendo- un arte relegado dentro del campo cultural nacional, que tuvo que ser dirigido por personas ajenas al medio por considerarse que los bailarines constituían un gremio incapaz de organizarse a sí mismo y que, según el DBA, carecían de orientación.⁵⁶ Difícil de comprender en su complejidad y concebida por sus artífices de los treinta como un arte "nacionalista", la danza será acogida y orientada por diversas personalidades de la cultura consolidadas tiempo atrás dentro del campo artístico mexicano. Los artistas plásticos, reconocidos internacionalmente debido a su trabajo, fueron sus "tutores", y uno de ellos, el encargado de su destino.

El pintor Carlos Mérida fue electo director, pues se consideró que podía garantizar un trabajo más adecuado a los objetivos del DBA y evitar las pugnas propias entre bailarines; paradójicamente, sería expulsado del vientre institucional tres años después de asumir su cargo, debido a su ideología abierta y crítica contra el nacionalismo. La escuela de danza alcanzó entonces una estructura clara y reglamentada dentro de una institución, lo que le significó obtener una plataforma para su desenvolvimiento: espacios destinados especialmente al entrenamiento, definición de objetivos de trabajo, un programa de clases y exhibiciones, una planta de maestros, presupuesto, apoyos promocionales, por mencionar sólo algunos de los requerimientos básicos para su práctica profesional. Los programas de la Escuela de Danza de la SEP incluían técnica clásica, "moderna",

⁵⁵ Hipólito Zybin hizo un proyecto para rescatar las danzas indígenas, quizá para responder a las urgencias del interés nacionalista. Tenía además un enfoque abierto a otras técnicas y expresiones modernas, que sin lugar a dudas aplicó a sus coreografías. Véase Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, CENIDIAP-INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1990, pp. 247-264.

⁵⁶ Para mayor información al respecto, véase Cristina Mendoza, *idem*.

tap, español y danza mexicana como materias principales; no se contempló en ellos la enseñanza de técnicas de composición coreográfica. Por decreto, esta escuela estaba destinada a dar forma y encauzar la danza nacional, pero al paso de los años su línea privilegiada sería la danza clásica.

Si bien Zybin permaneció como maestro de la escuela, nunca pudo asumir un cargo directivo. En 1937 Nellie Campobello, también miembro fundadora de la misma, con apoyo de intelectuales de prestigio como Martín Luis Guzmán y el afamado muralista José Clemente Orozco, quedó finalmente a cargo de ella. La señora Campobello dirigió esta institución, que posteriormente se llamaría Escuela Nacional de Danza (END), y estableció un coto cerrado que funcionaría con altas y bajas como única institución autorizada oficialmente para la enseñanza de la danza.⁵⁷ Nellie Happee estudió por un corto período en esta escuela, donde conoció a futuros bailarines y coreógrafos que posteriormente destacarían en el medio.

A pesar de que la END fue fuertemente apoyada, no pudo consolidar una compañía sino hasta 1942, fecha en que se creó el Ballet de la Ciudad de México, con el objetivo, tiempo atrás confesado, de ser conformado "por elementos única y exclusivamente mexicanos, un conjunto de ballet capaz de practicar este arte con la misma perfección que cualquiera de las compañías del extranjero que han actuado en nuestro país... En realidad esta compañía era la realización del proyecto vasconcelista: síntesis de danza académica (de la línea de los ballets rusos) con elementos nacionalistas mexicanos".⁵⁸

Este período de institucionalización de la década de los treinta e inicio de los cuarenta constituyó lo que llamamos el "arranque", del cual surgieron las primeras generaciones de bailarines sustentados en un proyecto técnico profesional, a la vez que se

⁵⁷ Después de Mérida fue director de la Escuela de Danza un músico connotado que realizó una importante tarea de rescate de la danza nacional: Francisco Domínguez.

⁵⁸ Tortajada Q. Margarita, *op. cit.*, p. 145.



Alumnas de la Escuela Nacional de Danza en la terraza de Bellas Artes, Nellie al centro, (aprox. 1940).

experimentaron distintos modelos coreográficos de una danza nacional. Sus resultados se sumaron a otros intentos similares de bailarines solistas y agrupaciones independientes que compartían el mismo camino.⁵⁹ Resulta interesante destacar que en 1934 se inauguró el Palacio de Bellas Artes (PBA), templo consagratorio de la actividad artística, con la presentación del Ballet Russo de Monte Carlo, bajo la dirección del Coronel Vassili De Basil; ninguno de los solistas o grupos nacionales existentes entonces se consideró apto para participar dentro de este magno evento.

⁵⁹ Entre los grupos de danza clásica de entonces destacan los formados por las academias de danza: Ballet de Lettie Carroll, Ballet Infantil Rubio, el de Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera, bajo el nombre del Club de Leones de la Ciudad de México, el de Enrique Vela Quintero, el de Nina Shestakova, y con niveles ya profesionales, el Ballet Chapultepec y los grupos integrados por Nelsy Dambé y Sergio Unger.

El “despegue y florecimiento”

En 1939 el panorama de la danza nacional se hizo más complejo, al dar inicio el movimiento de la danza moderna con la llegada de dos inquietas bailarinas, maestras y coreógrafas: Anna Sokolow y Waldeen. Esta situación vino a agudizar las luchas de poder y divisiones entre los maestros y bailarines que aspiraban a ganar el favor de la institución oficial y recibir apoyos para realizar su labor. Como lo explica Margarita Tortajada, en ese momento se enfrentaron dos sectores con intenciones artísticas diferentes: “...al ser un proyecto alternativo, apoyado por el DBA, se enfrenta al de la END. El DBA promueve en 1940 la creación de dos compañías de danza moderna, ambas con el nombre de BBA”.⁶⁰

En los años cuarenta sobrevino una clara separación entre la END y las tendencias modernas, que en corto tiempo recibirían un definido apoyo institucional, debido a que su estética y posturas de pensamiento resultaban más propicias para traducir la ideología nacionalista del momento. A su vez, la expresión nacionalista de Waldeen triunfaría sobre los esquemas conceptuales de mayor presencia internacional de Sokolow, dominando la década: “Ana (*sic*) Sokolow tuvo una cercanía mayor con los exilados españoles y su danza fue más personal y poética, aunque retomó elementos de la cultura popular. Waldeen buscaba una danza nacional reflejo de la vida profunda de nuestro país, y sólo así se planteaba la posibilidad de tener alcances universales”.⁶¹

El hecho de que las dos maestras de moderno, representantes de diferentes “ideologías”, ambas con fuerte personalidad y objetivos artísticos distintos, hayan sido convocadas casi al mismo tiempo para crear sus propias compañías y presentarse en el PBA, dividió más a los grupos de bailarines y creó un clima tenso y difícil de manejar aun para el DBA. Los enfrentamientos durante este período no sólo ocurrieron entre la corriente clásica y

⁶⁰ Tortajada, *op. cit.*, p. 29.

⁶¹ *Idem*, p. 120.

moderna, sino entre las ideologías nacionalista y cosmopolita que polarizaban a los intelectuales y artistas de la época. El nacionalismo de corte moderno compitió con las compañías extranjeras de clásico que continuaban visitando el país y con los distintos grupos de tendencia moderna y de ballet, independientes o que contaban con algún apoyo de la iniciativa privada, como el Ballet de la Ciudad de México. Esta agrupación experimentó las posibilidades de la danza mexicana con base en la formación clásica, intento considerado por algunos críticos como un esfuerzo vano que no trascendía la propuesta folklorizante.⁶²

En 1947, en el período presidencial de Miguel Alemán, se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA), a cargo del compositor Carlos Chávez, quien tuviera relación importante con la danza desde los años veinte. En ese mismo año se fundó la Academia de la Danza Mexicana (ADM), abriéndose nuevas posibilidades para la enseñanza danzaria con la promoción de las técnicas y conceptos coreográficos provenientes de la danza moderna.⁶³ Esta nueva escuela trabajó con base en un interesante proyecto que contemplaba la creación, investigación y difusión de la danza; contaba con su propia compañía y recibía el apoyo de los intelectuales que se congregaron en el recién creado INBA.

La ADM dio respuesta a la necesidad de conformar un grupo de danza formal que diera difusión a las nuevas corrientes dancísticas avizoradas desde los años treinta en el panorama nacional. Al fomentarse la necesidad de nuevas obras, la creación coreográfica adquirió gran significación, y pronto se contrataron maestros para su enseñanza; el proyecto cultural continuó, en términos generales, con la línea del nacionalismo, enriquecido con propuestas de la modernidad técnica y conceptual.

⁶² Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", *Artes de México*, núm. 8 y 9, Artes de México y del Mundo, S.A. de C.V., marzo a agosto de 1955, p. 19.

⁶³ En 1948 Anna Sokolow dio un curso de coreografía a bailarines mexicanos. (Tortajada, *op. cit.*, p. 183).

Hapee como
vendedora de calaveras
en *El sueño y la
presencia*, de Guillermo
Arriaga, ADM, (1951)



La compañía oficial de la ADM tuvo varios cambios de nombre y dirección, y sufrió importantes divisiones internas; cada nueva agrupación resultante se consideró parte del INBA, lo que generó mayores dificultades debido a la competencia entre bailarines. Con el advenimiento de las nuevas corrientes ideológicas apareció una nueva postura artística que se unió al nacionalismo y provocó nuevas divisiones: el reconocimiento de la función social de la danza.

Los miembros fundadores de la ADM fueron los mismos del Ballet Waldeen, por lo que el grupo de las seguidoras de Sokolow quedó fuera; como una reacción en cadena, se levantaron en el grupo nuevas polémicas: "Por un lado estaba la postura de Guillermina Bravo, que consideraba que la danza debía tener un compromiso social, y por el otro, Ana Mérida, que postulaba una danza más formalista y no reconocía ese compromiso."⁶⁴

⁶⁴ *Idem*, p. 179.

Por razones políticas, Guillermina Bravo salió de la ADM en 1948, para formar una agrupación independiente del poder institucional donde Carlos Chávez tenía, a final de cuentas, la última palabra.⁶⁵ Inmediatamente después decayeron las actividades en la Academia y, para contrarrestar esta desmembración, se incorporaron nuevos elementos, pertenecientes al grupo de las sokolovas y de la tendencia clásica, que hasta entonces sobrevivía por esfuerzos personales en el seno de distintas agrupaciones.

El Ballet Nacional de México constituyó la primera asociación independiente que tuvo entonces un estilo y concepto artístico propio, generador de coreografía original; su permanencia e influencia estilística han sido constantes hasta la fecha. También continuaron los esfuerzos de los grupos de ballet que competían con el BBA, sin tener presupuesto pero con un fuerte respaldo de la crítica.

En 1950 Carlos Chávez, director de Bellas Artes, nombró a Miguel Covarrubias jefe del Departamento de Danza, cristalizando en este momento muchos de los objetivos iniciales de la danza moderna. Covarrubias tenía grandes conocimientos y pasión por la danza, y al existir un gran potencial económico en la institución, pudo convocar a maestros extranjeros que lograron conjuntar a los bailarines de distintas corrientes y apoyar el desarrollo técnico y expresivo de la actividad. Entonces repuntaron las actividades dancísticas, gracias a la integración de técnicas y visiones coreográficas norteamericanas más experimentadas y consistentes: "Las clases de coreografía de Limón y Humphrey fueron muy importantes para los bailarines, pues los ayudaron a adquirir un oficio del que carecían".⁶⁶

El respeto sentido por los nuevos maestros atrajo también a bailarines de otras áreas, intentándose entonces la unificación de tendencias en busca de un objetivo común: "...dio espacio a los bailarines clásicos. En la ADM estaban por ejemplo, César Bordes, Lupe Serrano, Nellie Happee y Guillermo Keys, quienes en

⁶⁵ *Idem*, p. 181.

⁶⁶ *Idem*, p. 206.

un primer momento se consideraban 'los apestados', pero que también participaron en las temporadas del Ballet Mexicano e hicieron aportaciones a la danza moderna".⁶⁷

En los años cincuenta, una década después de la llegada de las maestras Sokolow y Waldeen, quienes no permanecieron dentro de la institución oficial sino por breves temporadas, el trabajo de los bailarines mexicanos de danza moderna cristalizó "con un movimiento muy importante, caracterizado por su fuerte nacionalismo, por la participación de los más reconocidos artistas de la plástica, la literatura y la música de ese momento, así como por la enorme difusión que tuvo, y la llegada de maestros norteamericanos que lograron una mayor profesionalización de la danza moderna. Esta corriente se impuso definitivamente sobre la del ballet clásico, que perdió la mayoría de sus apoyos, aunque la END se mantuvo".⁶⁸

Pierre-Alain Baud añade otras consideraciones de interés: "El nacionalismo cultural, cristalizado tardíamente en torno de la danza moderna, se presentaba como adorno de un Estado que cada vez se alineaba más al modo de desarrollo estadounidense. La danza moderna se originaría, pues, a partir de una práctica y un lenguaje unidireccionales nacidos de un Estado y de un medio artístico preocupados esencialmente por la difusión de sus mensajes 'concientizadores', a menudo desconectados de la realidad vivida por el público ...como expresión coreográfica encontró, así, un rápido reconocimiento como arte mayor a los ojos de los representantes de la cultura dominante, puesto que cristalizaba en su entorno todo un conjunto de prácticas artísticas ya reconocidas por el poder estatal y basadas en el proyecto definido por éste."⁶⁹

En cuanto al estado de la creación coreográfica, Patricia Cardona ofrece un acertado resumen de lo acontecido en este

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*, p. 29.

⁶⁹ Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, UAM-Xochimilco, México, 1992, p. 66.

período dentro de la danza moderna: "...durante los años cuarenta y cincuenta, los artistas de la danza utilizaron un lenguaje pantomímico expresionista con matices, contrastes y texturas poco elaboradas... la composición coreográfica se abordó intuitivamente, y no a partir de un conocimiento de lo que debe ser la estructura de la obra".⁷⁰

La proliferación de bailarines y las diferencias expresivas motivaron el surgimiento de grupos con tendencias distintas a fines de los cincuenta, como el Ballet de la Universidad o el Nuevo Teatro de Danza. En 1954 Nellie Happee presentó con gran éxito su coreografía *La cenicienta* en Bellas Artes, y a fines de la década integró su compañía BC. Asimismo, vientos nuevos de la danza internacional soplaron en el escenario de Bellas Artes, con la presentación, en 1958, del ballet de Janine Charrat*, que tuvo impacto en la danza nacional por sus propuestas novedosas.

Finalmente, en 1963 el rumbo de la danza nacional cambiaría al instaurarse un proyecto contrario a las expresiones de la danza moderna nacionalista, y cuyo objetivo sería el de constituir como única compañía oficial al recién creado Ballet Clásico de México (BCM). Desde entonces, en opinión de Baud, "la ayuda que ofrece el INBA a la danza contemporánea es, tomando en cuenta todas las tendencias, muy inferior al que se concede al ballet clásico o al folklórico, pilares de la política oficial en materia de danza."⁷¹

Esta situación provocó otra importante fractura a fines del período, esta vez de índole socioeconómica. Los grupos sub-

⁷⁰ Cardona, Patricia, *op. cit.*, p. 293.

* Janine Charrat, n. Grenoble 1924; bailarina y coreógrafa; estudió con Jeanine Ronsay, Egorova y Volinin. Debutó en 1937 en la película *La muerte del cisne* y se presentó de 1941 a 1944 con Roland Petit. Hizo la coreografía *Feu de Cartes* (Juego de cartas) para el Ballet de París en 1948. Un año después estrenó *La Femme et son ombre*. Fue artista invitada del Ballet de Cuevas y fundó su propia compañía en 1951, el Ballet de Janine Charrat. Ha realizado obra para los ballets de la Scala de Milán, Marqués de Cuevas y Siglo XX, entre otros. En 1960 sufrió quemaduras durante una filmación. En México se presentó en el TBA, animando a coreógrafos a expresarse de manera más libre.

⁷¹ Baud, Pierre-Alain, *op. cit.*, p. 87.

sidiados e independientes se separaron aún más; las diferencias conceptuales acerca de la danza y las formas de trabajar y abordar una obra han representado, también, importantes puntos de separación entre éstos.

El “desenvolvimiento contemporáneo”

Las rencillas ocasionadas por el enfrentamiento entre “clásicos y modernos” fueron vigentes durante años en la danza oficial, desgastaron el medio y obstaculizaron su formación técnico-expresiva. Las fricciones y desacuerdos han constituido, lamentablemente, la atmósfera en la que se ha formado y a la que ha respondido la gran mayoría de las generaciones, con excepción quizá de las pertenecientes a los ochenta y noventa, cuando las diferencias técnicas y estilísticas son aceptadas democráticamente dentro del desarrollo dancístico mundial.

El monopolio institucional se amplió en la década de los setenta e incluyó en su presupuesto a tres compañías de danza contemporánea, además del BCM (actualmente CND) el cual contó con subsidio desde su creación en 1963. En 1976 se acogió al Ballet Nacional de México (BNM) -separado del seno institucional desde 1948-, al Ballet Independiente (BI), fundado en 1966, y al Ballet Teatro del Espacio (BTE), el cual se escindió en 1978 del Independiente. Las cuatro compañías subsisten hasta la fecha, bajo el cobijo institucional.

La permanente preparación de bailarines, oficial o no, hizo que nuevos grupos aparecieran en el panorama, deseosos de continuar bailando o de presentar sus propuestas escénicas. Los foros se colmaron con jóvenes bailarines y coreógrafos quienes, al no encontrar cabida dentro de las agrupaciones oficiales, iniciaron un nuevo movimiento, “la danza independiente”.^{*} responsable de las propuestas más osadas y frescas, aunque no

^{*} Danza independiente ha habido siempre en México. Sin embargo, a partir de los años setenta y ochenta se le reconoció como un movimiento organizado, coherente y con propuestas propias.

siempre acabadas, de la danza nacional. Bellas Artes buscaría entonces distintas modalidades para apoyar esta producción, ante la presencia y presión de agrupaciones menores que captaban nuevos públicos. Paradójicamente, el apelativo de independencia no ha logrado ser real ya que, a pesar de los esfuerzos realizados por los directamente involucrados en el movimiento, nunca se ha logrado la subsistencia de una agrupación por cuenta propia. Según Baud, después de un vigoroso florecimiento, la situación actual de la danza independiente es de total inestabilidad; la mayoría de los grupos tiene una existencia fugaz y de gran incertidumbre, a pesar de su aparente proliferación. En su opinión, si a principio de los años ochenta había entre cuatro y cinco grupos independientes, en la actualidad sólo en la ciudad de México existen alrededor de veinte, y en todo el país más de cincuenta.⁷² Así también, en las últimas dos décadas, una vez asumida la realidad del subsidio a los "cuatro grandes", el principal motivo de enfrentamiento entre los grupos parece haber sido generado por la conquista de algún apoyo económico, aunque de corto alcance.

En el terreno artístico, la principal preocupación de los años sesenta y setenta, en contraste con la época anterior, fue adquirir solidez técnica. Según críticos e investigadores, en estos años inició la carrera por elevar el profesionalismo de la danza nacional, en la creencia de que, una vez alcanzada la meta técnica, la búsqueda de una nueva plástica coreográfica sería un proceso natural. Preocupada por las necesidades inherentes a su práctica, la danza se olvidó por algún tiempo de su público; la profesionalización dio lugar, en opinión de Patricia Cardona, a que se "asumieran los estilos de esas técnicas, principalmente de Martha Graham, Alwin Nikolais y Merce Cunningham".⁷³

A partir de la siguiente década, la de los ochenta, las expresiones coreográficas tendrán más cercanía con las vivencias personales, y menospreciarán y en ocasiones desafiarán las conquistas

⁷² *Idem*, p. 81.

⁷³ Cardona, Patricia, *op. cit.*, p. 294.

técnicas del período anterior: "... la actual danza mexicana se ha radicalizado hacia la investigación emocional, regresando a un expresionismo necesario -ahora sí que evolucionando por el aprendizaje de la técnica- pero casi olvidándose de la técnica misma, agregando al nervio central de la danza un comportamiento realista, textos, voz, objetos escenográficos igualmente realistas".⁷⁴

En años recientes, el motivo constante de la crítica especializada será el señalamiento de la carencia de estructura de las obras: "Son tantos los recursos y los estímulos visuales y sonoros, que a veces nos cuesta entender la sucesión de los símbolos. Los códigos corporales muchas veces se encuentran suspendidos en el aire, las motivaciones no siempre son traducidas a un diseño que crece, que se aclara ante los ojos y fibras sensibles del espectador".⁷⁵

En el caso de la danza clásica, la profesionalización de la CND ha sido patente, principalmente tras el proyecto de asesoría cubana instaurado a mediados de los años setenta; sin embargo, a diferencia de las compañías y grupos de danza contemporánea, aún no logra una línea estilística propia, a pesar de los esfuerzos realizados hasta ahora para conseguirlo. Dentro del ámbito universitario, el Taller Coreográfico de la UNAM ha permanecido vigente y captado a gran cantidad de los bailarines preparados por las escuelas profesionales del INBA; el subsidio con que cuenta le ha permitido crecer en número y calidad. Otros grupos independientes dentro de la línea clásica han surgido y trabajado visiones originales; unos se han desintegrado, otros continúan en espera de mayores apoyos, entre estos últimos el Ballet de la Ciudad de México y el Ballet Neoclásico de Latinoamérica.⁷⁶

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Cardona, Patricia, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁶ La maestra Sonia Castañeda fundó el Taller de Danza Espacios en 1972, agrupación con repertorio de ballet clásico y neoclásico que funcionó hasta 1980, fecha en que pasó a la dirección de Francisco Martínez. Ese mismo año, la maestra Castañeda creó Génesis, grupo abierto a la investigación

En términos generales puede afirmarse que al interior del campo de la coreografía se ha generado una pluralidad de propuestas, algunas con influencia directa de corrientes estadounidenses y europeas; otras, con mayor apego a la realidad nacional. En todo caso, es patente el avance técnico y la búsqueda, no siempre acertada pero sí constante, principalmente dentro de las expresiones de la danza no tradicional.

coreográfica. El Ballet de la Ciudad de México inició su trabajo en 1991 bajo la dirección de la ex-bailarina de la CND Isabel Ávalos; esta agrupación continúa funcionando. El Ballet Neoclásico de la Ciudad de México fue fundado y dirigido por la investigadora Patricia Aulestia en 1992, con el objetivo fundamental de preparar bailarines para los concursos internacionales, entre ellos el de Varna. El Ballet Neoclásico sigue ofreciendo presentaciones, ahora bajo la dirección de Raúl Platas. Giselle Colas, también ex-bailarina de la CND, formó en 1985 el grupo Miniaturas Coreográficas, que funcionó ininterrumpidamente hasta 1995; a partir de entonces ha tenido presentaciones esporádicas. Angelina Flores, maestra y coreógrafa, ha fundado los grupos Arsaedis (1977-1982), Ballet de Cámara Concertante (1986-1990), Géminis Ballet (1991-1993), y actualmente trabaja con la solista Lilian Rozen. Todas estas pequeñas compañías han trabajado sin subsidio alguno, gracias al entusiasmo de sus integrantes.

Capítulo 2:

Nellie Happee, etapa formativa

*Si sois tibios, si vuestra sangre circula apaciblemente
por vuestras venas, si vuestro corazón es de hielo y
vuestra alma insensible, renunciad al teatro y
abandonad un arte que no ha sido creado para vosotros.*

Jean-Georges Noverre¹

2.1. La creatividad enfocada a la danza

En años recientes, el estudio sobre la creatividad, en específico la relacionada con la actividad artística, ha sido motivo de interés para distintas disciplinas, y se ha difundido profusamente información relacionada con el tema, incluso fuera del ámbito académico. En el caso del presente trabajo, en el cual se consideró importante vislumbrar algunos rasgos de la personalidad y vida de Nellie Happee como vía de acercamiento a su producción coreográfica, el enfoque psicológico resultó el más enriquecedor, al articular la creatividad cotidiana con la considerada como "extraordinaria" o de carácter artístico. Dos investigadores contemporáneos proporcionan herramientas para justificar este acercamiento: Benn Wolman afirma que un artista creativo debe tener una vida emocional plena, ya que la riqueza de sus sentimientos, deseos y pasiones, normales o anormales, es su princi-

¹ Noverre, Jean Georges, *Cartas sobre la danza y el ballet*, UAM (Colección Cultura Universitaria), México, 1981, p. 68.

pal fuente de trabajo.² Donald MacKinnon relaciona el talento creativo con la fuerza vital, la libido, razón por la cual considera que el trabajo de un ser creativo “siempre refleja algún aspecto de su personalidad, de sus esperanzas y frustraciones, de sus sueños desgarrados o concluyentes: ningún artista puede escapar de su verdadero ser”.³ Los estudios de MacKinnon han servido para desbancar ciertas creencias erradas, según las cuales el coeficiente intelectual (IQ) de una persona creativa es más elevado que el del denominador común, y da lugar a seres excéntricos, neuróticos, introvertidos, antisociales. En contraste con esta idea, afirma que las personas creativas tienen una capacidad inusual para grabar y retener sus experiencias de vida, están alertas y son capaces de concentrar energía fácilmente para transformarla, en caso necesario, de manera apropiada; una personalidad creativa puede, en su opinión, seleccionar los pensamientos que le sirven para resolver los problemas que se le presentan cotidianamente. Además, en el terreno artístico la ausencia de represión y supresión de los mecanismos de control de los impulsos y la imaginación apoya la creatividad. Sirva una cita del autor como síntesis de su pensamiento: “La verdadera creatividad se define por la adaptabilidad de una respuesta, así como por la originalidad. Como el inconsciente funciona más por símbolos que por lógica, la persona creativa es más abierta a la percepción de experiencias complejas, posee una facilidad metafórica y, como consecuencia, presenta gran apertura a sus profundidades internas”.⁴

Desde el campo de la semiótica, Ángel Herrero se ha ocupado también del problema de la creatividad. Destaca la función de la lógica abductiva en todo ser humano; un momento abductivo es aquel en el cual se percibe una fractura en nuestro conocimiento de un objeto o situación, lo que desata una respuesta fuera de la norma establecida. La abducción, que se puede mani-

² Wolman B., Benjamin, “Creativity and mental health: Are they related?”, en *The Dance Experience. Readings in Dance Appreciation*, op. cit., p. 69.

³ Mac Kinnon, Donald W. “What makes a person creative”, en *idem*, p. 60.

⁴ *Idem*, p. 62.

festar en distinta graduación es, según Herrero, una constante en el ejercicio de la creación artística.⁵ La idea de comprender la creatividad como una actividad cotidiana, en el entendido de que personalidad, vida y obra se acercan irremediabilmente durante el proceso de creación artística, justifica el estudio de una subjetividad concreta.

Podemos afirmar entonces que la obra de Nellie Happee se fundamenta en causalidades, y a veces casualidades, muy relacionadas con su vida. Su apariencia física, su ubicación en el medio familiar y social, su concepción profesional y su imagen de lo artístico conforman sus distintas respuestas creativas. En este sentido, para ella la palabra danza ha sido un sinónimo de vida e identidad. Desde que surgieron en su mente los sueños infantiles de tutú y zapatillas rosadas, hasta ahora, cuando la adquisición de una rica experiencia le ha permitido plasmar un mundo interno en el escenario vacío; la danza se ha entretreído con su vida. Esta actividad tan absorbente le ha brindado, a su vez, enormes satisfacciones personales: reconocimiento profesional, premios, viajes y relaciones con artistas de otras latitudes; en un plano de mayor introyección, la danza le ha permitido descubrir y moldear su propia persona.

La danza y la coreografía han enriquecido a Nellie Happee de múltiples formas; sin embargo, esta simbiosis vocacional no ha nublado su objetividad, por lo que expresa abiertamente sus riesgos:

*La danza es una decisión que se hace a muy temprana edad; desde niña, toda mi vida se fue conformando a través de ella; a veces he procurado romper con ese mundo, porque he visto y sentido el peligro de aislarme en él.**

Nellie, mujer de enorme fortaleza, fue capturada en una imagen falsa de "frágil muñequita", situación que la obligó a esforzarse

⁵ Herrero, Ángel, *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*, Palas Atenea, Madrid, 1988, pp. 14-23.

* Las cursivas indican las palabras de Nellie Happee.



Nellie Happee, (mediados de los años sesentas).

desde muy joven para contrarrestar la actitud protectora de quienes la rodearon. Con una meta clara se separó de su familia, enfrentando dificultades económicas y emocionales como estudiante en el extranjero:

La época en que viví en Estados Unidos fue muy importante para mi desarrollo personal; aquí en México, tal vez por mi estatura, las personas siempre tendían a sobreprotegerme. Allá tuve que enfrentar la vida, aprendí a luchar, algo muy importante en esta carrera, en la que si no sabes luchar, no sobrevives.

Su paso por distintos estudios en Estados Unidos y Europa le enseñó sobre el cosmopolitismo de la danza y la hermandad entre bailarines de estilos, razas y nacionalidades distintos. Entonces sintió la necesidad de pertenecer a esa gran familia, a la que concibió románticamente sin barreras culturales o idiomáticas, unida por gustos y objetivos comunes.

Bailarina de fuerte técnica, no pudo realizar el sueño de pertenecer a una compañía internacional por ser demasiado pe-

queña de estatura. Lo que parecía una tragedia irreparable, con la madurez se transformó en un camino de realización:

...llegó un momento en mi vida en que acepté mi cuerpo, pero me costó trabajo; mi estatura se convirtió en algo que me limitaba para hacer lo que quería.

Si la “fisicalidad” de la danza entrenó su cuerpo y le brindó la posibilidad de establecer una relación profunda y armónica con él (“sentir y gozar el dominio de las articulaciones, el eje, aprender a girar y saltar”), la introspección que propicia esta disciplina le hizo descubrir su ser, creativo, polidimensional y enigmático. Tenaz, con ansia de vivir, conocer y aprender, Nellie supo sobrellevar las dificultades que la vida le impuso; su determinación le ha permitido enfrentar las vicisitudes de una difícil profesión hasta encontrar su pertenencia a ella: “pero si a uno le gusta algo, va a encontrar la manera de lograrlo, hay caminos insospechados”. Al probar su vocación coreográfica y su poder de comunicación (“porque una cosa es que a uno le guste hacer obra y otra que el público la acepte”), encontraría la mejor manera de expresarse, sintiéndose privilegiada por poseer un lenguaje “tan maravilloso”. Hacer coreografía le ha removido, literalmente, las “entrañas”, obligándola y enseñándola a buscar dentro de sí, extremando sentimientos y profundizando en su ser. La coreografía le ha mostrado una balanza justa, donde satisfacciones y angustias se unen al enfrentar la creación, esa hoja en blanco en espera de la primera letra que rompe resistencias e inseguridades, y que lleva implícito el riesgo de la equivocación.

A lo largo de su vida la danza se ha ido desarrollando con gran naturalidad: en su niñez; en su etapa de bailarina, durante la cual disfrutó todos los papeles que interpretó; en su madurez, cuando el montaje coreográfico y la enseñanza le brindan posibilidades de estar activa y de legar a las nuevas generaciones su experiencia con los “saberes del cuerpo” y la danza. Como algún día soñara, Nellie Happee ha logrado ser parte del mundo dancístico, mantener una relación permanente con bailarines y

artistas del extranjero, y exhibir sus obras ante públicos de mirada diferente. Su adaptabilidad al medio, su capacidad de aprovechar al máximo las situaciones y su lucha constante para dar voz a su interior dan prueba de su gran creatividad.

2.2 “*Mi arribo a la danza*”

Las anécdotas infantiles de Nellie Happee hacen alusión constante a su abuela, doña Trinidad Medina de Zamora, quien cuidaba de ella mientras su madre, Martha, trabajaba. Ella fue la responsable directa de su iniciación dancística, a la vez que fiel acompañante, hasta su muerte, de su carrera. Muy chica fue a vivir una temporada a Waukegan, cerca de Chicago, Estados Unidos, de tal suerte que aprendió a leer y defenderse en inglés antes que en su propio idioma. De regreso a México, aún adolescente, bordó sus primeras impresiones sobre la profesión de bailarina. Ensayó con ahínco y participó en montajes informales, que dejaron en su memoria un sabor dulce. También colaboró en planes coreográficos serios, con su madrina Carmen Burgunder, su “tía” Esperanza de la Barrera y el músico Alberto Flachebba.

Sus primeras maestras le enseñaron la vocación, la pasión, la técnica; pronto, un mundo inimaginado mostró sus primeros destellos y la convenció de volverse parte de él, empresa que requirió de esfuerzos, disciplina, inteligencia y corazón. Sin ser plenamente consciente, y como lo sentencia su lema favorito: “*Más vale perderse en la pasión que perder la pasión*”, se entregó al “sacerdocio” de la danza, sumergiéndose en un sueño sin reservas. Ambiciosa, persiguió el “ideal”, volviéndose perseguidora de sí misma, perfeccionista, preciosista, detallista (“*una mirada te puede decir todo*”). La energía era mucha, aunque la experiencia poca. Nellie trabajó, estudió, bailó, y en ese vivir confiesa, ahora, su gran felicidad por haber encontrado su destino:

La danza ha sido para mí el medio de expresión artística a través del cual, consciente o inconscientemente, como bailarina, maestra o coreógrafa, he tratado de comunicarme con el mundo



Nellie Happee con su madre, Martha Zamora.

que me rodea, decir lo que siento, pienso, intuyo, en fin, soy. Es en este medio en el que siento que me desdoble, en el que las barreras de mis reticencias se rompen; siempre ha sido así. En la escuela primaria fui una niña muy concentrada, de dieces, a la que aparentemente sólo le interesaba el estudio. Jamás comentaba que estudiaba baile. Al terminar cuarto año la maestra preguntó quién sabía tocar las castañuelas, para bailar en la fiesta de fin de año. Yo no levanté la mano y otra niña lo hizo; trató de tocarlas con tan pocos buenos resultados que no pude resistir y dije que yo sabía. Me pusieron de solista y bailé Clavelitos en Bellas Artes... mi maestra no cabía en sí de asombro: ¿eran la misma persona aquella casi ratita de biblioteca y esa niña que se paseaba en el foro como en su casa, feliz de hacerlo? Así he sido, alternativamente, retraída y expansiva. Antes de atravesar una sala llena de invitados lo pienso dos veces, sin embargo, enfrentarme a un grupo de veinte o treinta bailarines para dar clase o ensayar no me inhibe.

Sus primeros pasos en la danza son de una deliciosa frescura:

... cuando estaba en el kinder, con cinco o seis años, siempre me ponían en los bailes... una vez salí de tehuana y encabezaba la fila; llevaba yo mis huarachitos, a mi mamá se le ocurrió pintarme las uñas de los pies, y yo estaba tan fascinada viéndome las uñas que me tuvieron que empujar para que saliera; ¡llegué al centro! Parece que no lo hacía tan mal, porque mis maestras le dijeron a mi abuelita que yo tenía facilidad... me llevó entonces a una escuela allá por la colonia Guerrero que se llamaba Alma Mexicana; la maestra salió a recibirnos y yo me atranqué a la puerta, no quería entrar. Mi abuelita me decía: "¿no querías venir?", y yo atrancada... Como en aquella época no había tantos miramientos, me alejé un poquito y me sonó tres nalgadas; así fue como llegué a la danza.

Lo que pasó fue que me llevaban mucho al teatro; había visto a Fu-Man-Chú y a una señora que se presentaba con una bata y la partían a la mitad, entonces, cuando vi a la maestra que salió con una bata china y los ojos "jaladitos", dije: "¡A esta clase de danza no entro!" Se llamaba Carmen López de Cantú... me pusieron las puntas a los cinco años sin haber tomado barra ni nada. Fueron los primeros zapatos (de puntas) que hizo Narciso, ¡si ahorita calzo del 20, pues a los cinco años...! Pero no sólo me pusieron a bailar, teníamos que recitar a Bécquer; éramos tres musas y otra niña que tenía el pelo largo, era el poeta. Yo tenía que cruzar en una especie de pas de bourré diciendo: "Soy incorpórea, soy intangible, no puedo amarte". También aprendí a bailar rumba, y cuando fuimos a vivir a Estados Unidos me gané varios premios bailando ¡Ay mamá Inés! y el Jarabe Tapatío con puntas, como Pavlova, y también con mis zapatitos de tacón.

En Estados Unidos me salió un ofrecimiento de bailar, no sé dónde, pero era como de noche y había mesas; con eso pagué mis estudios. Iba cada ocho días a Chicago a tomar clase de español con el maestro José Castro; tomábamos el tren por la mañana y regresábamos ya de noche. Estuve así como un año y al regresar a México entré a la Escuela Nacional de Danza. El primer año



El jarabe tapatío, Nellie Happee a los cinco años de edad. Foto: Hollywood

de clase me tocó con la maestra Evita Duplan, donde también estaba Guillermo Keys, como compañero. El siguiente año me dio clases Estrella Morales, que era muy estricta. ¡Una vez me pegó con el palo y lloré tanto, tanto, que nunca más lo hizo! Pero era excelente maestra, tenía un carisma increíble y le ofreció a mi mamá darme clases en su academia particular, como alumna becada. Para mí eso fue importantísimo, porque ella tenía una cultura y una visión de la danza que no todos los maestros de la época tenían. Como era hermana de Angélica Morales, se fue con ella a Alemania y le tocó tomar clases con las Isadoras, seguidoras de la Duncan. No se circunscribía a la danza clásica, nos ponía el Vals triste con zapato suave y danzas de carácter. Era muy dinámica y sus coreografías no eran del tipo del clási-*

* Estrella Morales, destacada maestra de la Escuela Nacional de Danza, heredera de la escuela de Isadora Duncan. Abrió interesantes perspectivas en el panorama académico nacional.

co decadente del siglo XIX. Poseía una extensa cultura musical; su mamá, que era concertista, acompañaba las clases, pero no tocaba las piezas tradicionales, nos desarrollaba el gusto por la buena música.

Estrella Morales era una apasionada de la danza, nos citaba los domingos y ahí íbamos, casi era día de campo, pues las compañeras llevaban a sus hermanos. Yo vivía en la Industrial y las clases eran en Montes Himalaya, y tenía que tomar dos camiones. Cuando murió mi abuelita, que era la que me acompañaba, me dijeron mis papás: “O aprendes a andar en camión solita o no hay clases de baile.”

Nellie Happee empezó el manejo con las formas plásticas de la danza a muy temprana edad. Provenía de una familia cercana a las artes y en especial a la danza. Su madrina Carmen Burgunder tenía una academia dedicada en especial a la danza española, en la cual se impartía la técnica clásica como complemento. Esperanza de la Barrera, su “tía”, fue también un ejemplo vocacional para Nellie, ya que, a pesar de haber sufrido un accidente que casi la imposibilitó para caminar, logró bailar nuevamente. Había cursado estudios de piano y en algún momento pensó dedicarse a ser concertista, al igual que su padre, Francisco de la Barrera Irigoyen. Sus estudios musicales le permitieron desempeñarse como excelente acompañante en las clases de danza de la Academia de la señora Burgunder. Carmen y Esperanza habían estudiado juntas danza española con maestros destacados, como Ernesto Agüero y Óscar Tarriba. Amigas tanto como hermanas de leche, decidieron asociar sus gustos e incursionaron espontáneamente en la coreografía con el objetivo de entretener a los niños de la familia durante las vacaciones. Posteriormente, canalizaron esta experiencia a la organización y realización de funciones de caridad para distintas asociaciones civiles de la época. La joven Nellie Happee visitaba a sus “primos” y efectuaba con ellos verdaderas puestas en escena donde, además de bailar, escribía los guiones de las “comedias”, en los que siempre había una parte de danza de la cual inventaba la coreografía:



De vacaciones con los primos, (1942).

Realmente, desde chica me dio por montar cosas. En vacaciones con mis primos, escribía guiones para comedias en los cuales siempre había una parte de baile, y yo hacía las coreografías. Cuando tenía ya como doce años, mi madrina y mi tía Esperanza montaron Blanca Nieves. Ellas tocaban la música y me preguntaban por pasos que pudieran funcionar. Yo se los mostraba y con ellos armaban la coreografía. Para tal ocasión inventé casi sola la danza de la hija de la bruja. No sé qué música era, pero recuerdo que me gustaba mucho. Salía corriendo por una rampa y me tiraba al suelo. Creo que eso lo había visto en las coreografías de Estrella Morales, que eran de corte moderno. Sacamos el diseño de mi vestido de una cajetilla de fósforos; era rojo, de gasa, con lentejuelas.

Esta obra se presentó en el Teatro de Bellas Artes el 22 de noviembre de 1942, con una orquesta completa dirigida por el maestro Daniel Pérez Castañeda, y fue un éxito rotundo. Desde sus inicios en la danza, Nellie vivió una concepción muy abierta y profesional sobre esta disciplina, por lo que agradece la suerte de haber tenido tan valiosos tutores culturales:

Mi madrina poseía un talento natural para concebir espectáculos. Cuando éramos niñas presentaba funciones con todos los primos para celebrar los cumpleaños. Ensayábamos con meses de anticipación y bailábamos, cantábamos couplés y actuábamos. Estos fueron mis primeros balbuceos para expresarme a través del movimiento, y fueron mi tía y mi madrina las que me brindaron el clima apropiado para que aquello que yo traía adentro empezara a proyectarse. Me conmueve recordar que cuando ellas creyeron en mí, yo era sólo una niña.⁶

Otra de las grandes influencias que recibió durante esta etapa formativa, en el sentido técnico, vocacional y conceptual, fue madame Nelsy Dambré*, quien llegó a México después de haber sido miembro del Ballet de la Ópera de París. Con ella colaboró en distintos montajes, ya que la joven bailarina no perdía oportunidad de presentarse en público:

Después me fui con madame Dambré. Ella tenía muy bonito port de bras, y cuando nos marcaba su pie era precioso, natural y trabajado. Nos daba clase en el departamento donde vivía, en San Juan de Letrán. Tenía acondicionado un salón y de repente se desaparecía, iba a ver algo de la comida, luego se quitaba el delantal y seguía. En aquella época no te explicaban, tú te lan-

⁶ Felipe Segura, "Dos maestras", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuaderno núm. 24, CENIDI-Danza-INBA, México, 1992, p. 7.

* Nelsy Dambré (n. 1908, Italia- m. 1976, México). Estudió en la Escuela del Ballet de la Ópera de París con maestros como Zambelli, Staats y Maurí. Perteneció después al Ballet Sueco junto con el coreógrafo Jean Borlin, de 1923 a 1925, cuando aquél se disolvió; ese mismo año fue primera bailarina del Gran Teatro de Bordeaux, y en 1927 fue invitada a bailar en el Gran Casino de Aix-les-Bains, que además del repertorio tradicional popularizó el can-cán. Después trabajó en la Ópera de Lyon. Viajó a México con el Ballet Parisien en 1937, país donde permaneció hasta el día de su muerte. Madame Dambré formó a infinidad de bailarines mexicanos y montó coreografía del repertorio tradicional y original, enriqueciendo el medio dancístico nacional.

zabas, y cuando entrábamos a las piruetas en punta... mi mamá me llegó a contar catorce sentones. Era yo devota de la Virgen del Sagrado Corazón y le pedía que me saliera la doble en puntas, porque como era flaca, flaca, no tenía mucho dónde caer (risas). Madame nos dio permiso de bailar con Sergio Unger en Aída, haciendo de negritos; fue mi primer trabajo profesional. Tomaba español con el maestro José Torres Fernández, español y clásico al mismo tiempo, pero me decidí por el clásico.

A pesar de radicar fuera de México, Nellie siguió tomando clases de manera intermitente con madame Dambré y participó en una obra de grandes alcances, *La cenicienta*, con música original de Alberto Flachebba y coreografía de la misma Nelsy. Esta obra se estrenó el 11 de junio de 1944 en el Teatro de Bellas Artes, a beneficio de la Casa del Niño Convaleciente. La joven Nellie interpretó el papel principal con una profunda conciencia de su compromiso con la danza:

En la coreografía de madame La cenicienta, a la edad de 14 años bailé por primera vez un papel protagónico en Bellas Artes. A mi tía Esperanza de la Barrera le debo la oportunidad de haber participado como oyente, a la misma edad, en las reuniones previas al estreno del ballet La cenicienta, obra del compositor mexicano Alberto Flachebba. Estas reuniones se llevaban a cabo en una hermosa casona de las calles de Nápoles, propiedad de la familia De la Barrera. El maestro Flachebba, don Francisco de la Barrera, mi madrina, la señora Burgunder y Octavio, el diseñador, asistían a ellas.

Naturalmente, mi tía Esperanza tocaba al piano las diferentes partes de la partitura. Yo escuchaba ávidamente todas las sugerencias, opiniones y discusiones sobre las distintas escenas y acción de la obra. No sabía entonces que estaba asistiendo a la creación de una obra en equipo, con todo lo que esto conlleva de enriquecedor. Lo que sí supe fue que ello me ayudó a compenetrarme con el papel de la Cenicienta y ganar unos de mis primeros aplausos en Bellas Artes.



La cenicienta, (1944).

Algunos críticos de la época destacaron las cualidades artísticas de la joven bailarina: *“Una pequeña Pavlova si persiste; a su corta edad es una maravilla bailando de puntas. Su figurita grácil giraba llena de ritmo y de gracia”*.⁷ De sus memorias podemos entresacar la posible razón de su éxito:

Tenía 14 años y sola buscaba cómo interpretar el personaje, ahora mucha gente no hace eso. Muchas veces los bailarines se cambian de vestido, pero no se meten dentro del papel. Yo me posesionaba de la obra.

Nellie Happee tuvo muy claro su deseo de bailar y, cosa extraña para la época, contó con el apoyo de su madre, quien se esforzó

⁷ “La Cenicienta a beneficio de la Casa del niño convaleciente”, *Novedades*, 13 junio 1944, APNH.

para proporcionarle una educación bilingüe, con la intención de que pudiera continuar sus estudios en el extranjero. Finalmente partió una vez más a Estados Unidos, donde permaneció varios años en el Arthur Prince Studio of Dancing, en Los Angeles, California (1946-1950). La joven bailarina estudió al mismo tiempo bachillerato en lenguas y danza.

Cuando se encontraba en nuestro país, Nellie Happee participaba como bailarina en las distintas funciones organizadas por la Academia de la señora Burgunder, ya que por un tiempo alternó su vida entre Los Angeles, donde proseguía su formación técnica, y México:

Me fui en el cuarenta y seis y regresé por ahí del cuarenta y nueve. En el cuarenta y ocho fui a la beca de Nueva York, de regreso trabajé un poquito con la ADM, después partí nuevamente y regresé hasta agosto del cincuenta.

Entre las presentaciones realizadas entonces cabe mencionar la de 1946 organizada por madame Dambré y la Asociación Escar a beneficio de un hospital para niños lisiados. Esta función fue en Bellas Artes y se bailaron las obras *Una tarde en Viena*, *Suite de dance* y *Embrujo de flor*. También con madame Dambré participó en el Festival del Teatro Esperanza Iris, que se anunció en la prensa como "Cuadros del más fino clásico". Una nota del 15 de noviembre de 1949 registra la función y manifiesta admiración por este pequeño grupo de academia "por su altura, en buen gusto y la técnica, que promete dar verdaderos valores... (en la reseña se menciona) un subsidio de bastante importancia que recibe el Ballet de la Ciudad de México; qué más quisiera que llegara a donde este grupo que comentamos, y que sin embargo está disfrutando del dinero de la nación sin dar siquiera señales de vida..."⁸ En el elenco de este festival se encontraron los jóvenes Guadalupe Serrano, Ana Pola Plate, Laura Urdapille-

⁸ Sapietsa, Julio, "El teatro en acción", *La Prensa*, jueves 17 de noviembre de 1949, APNH.

ta, María Teresa Sevilla, Nellie Happee, Guillermo Keys, Ricardo Luna, Jorge Cano y Francisco Araiza. Poco tiempo después, la mayoría de ellos destacaría en los escenarios nacionales.

Durante su estancia en Estados Unidos, su ritmo de trabajo la mantenía ocupada todo el tiempo, sin tener las preocupaciones propias de una joven "normal", como asistir a fiestas o reunirse con los amigos:

Primero tomé unas clases con la tía de Cyd Charisse, madame Etiènne, pero no me gustó mucho y entonces me fui con Nijinska. Si no me hubiera gustado tanto la danza, la hubiera dejado, porque me di cuenta, cuando llegué con ella, que no sabía hacer correctamente ni un battement tendú. Tenía fuerza en las piernas, pero no sabía trabajar. En aquella época, en México uno aprendía el paso y nada de todas las etapas por las que debe pasarse antes de realizarlo; uno copiaba ¡y ya! Fue una suerte que madame Dambré tuviera muy buen braceo y un lindo pie; aprendí pero sin saber qué músculos usaba; después tuve que reaprender. Sin embargo, mi pasado no había sido tiempo perdido, si Estrella Morales me había inculcado la pasión, con madame Dambré aprendí la constancia.*

En Los Angeles, con madame Nijinska, además de progresar técnicamente se me abrió otro mundo; nos impulsaba a cultivarnos, nos decía que leyéramos, que fuéramos a funciones, que oyéramos música. Como soy un poco obsesiva, me acuerdo que me iba a la biblioteca y sacaba hasta tres libros de danza para los fines de semana. ¡Me pasaba hasta las tres de la mañana leyendo! Ella tenía la visión de lo que debía ser la preparación integral de un bailarín, y una manera de moverse que correspondía a nuestro tiempo. Su manera de atacar el movi-

* Bronislava, Nijinska (1891-1972). Bailarina y coreógrafa rusa, graduada en la Escuela de San Petersburgo. Se unió al Teatro Mariynski, trabajó con Diaghilev y creó importantes ballets para diferentes compañías. Maestra del Teatro Colón en Argentina (1932), después radicada en Estados Unidos, donde dio clases a bailarines sobresalientes. Entre sus principales obras se encuentran *Les Noces* y *Le Train blue*, por su experimentación modernista.



Bronislava Nijinska, influencia decisiva en Nellie Happee, (E.U.).

miento era totalmente distinto, era fuerte; ella era muy musical y siempre teníamos muy buenos pianistas; tocaban Rachmaninov, música verdadera.

Me acuerdo de madame Nijinska siempre muy bien vestida, con su pantalón negro, su blusa blanca y su boquilla larga y ¡unos ojos!... me imagino que un poco como su hermano, oblicuos, azules tirando a amarillo. Las clases eran tipo Cecchetti, cada día se trabajaba algo distinto, el miércoles era el día de "think and beat" porque hacíamos unas combinaciones intrincadísimas de pegados. El viernes hacíamos puntas y ejercicios de equilibrio. Ella pasaba y revisaba una por una, nada más de verla a los ojos creo que me quedaba en el developpé.

Maestra en el arte de pulir, Nijinska poseía la facultad de descubrir y explotar los recursos y aptitudes especiales en cada bailarín; enseñaba al alumno a captar el sentido armónico y rítmico de cada figura, así como su valor relativo desde el punto de

vista de la plasticidad, dando intención a cada momento danzable. El braceo de Nijinska era bastante más evolucionado en relación con los verticales y tradicionales movimientos del ballet clásico; tenía un sentido envolvente, que se podría llamar tridimensional, que lo acercaba a la danza moderna. Nos insistía mucho en el carácter de los pasos. Un día nos estaba diciendo que un paso tenía que tener un carácter de efervescencia “like champagne”, yo me le quedé mirando. Como usaba unas trencitas que me hacían ver más chica, se volteó y me dijo “No, you ginger-ale”...

La experiencia en los estudios de danza de Estados Unidos dejó huellas artísticas e íntimas imborrables en Nellie Happee:

Cuando venían las grandes compañías a Los Angeles nos tocaba ver en clase a todas las grandes profesionales. Tamara Toumanova tomaba clases con ella y a nosotros nos encantaba verla. Toda esa época fue formativa y enriquecedora en muchos sentidos, no sólo en el artístico sino en el personal, porque me enseñó a luchar; yo estaba viviendo al otro lado de Los Angeles y no llegaba a tiempo a clase. Me dijo: “Dejé mi país, a mi familia y ¿no voy a poder estudiar?” Entonces me fui con la Dean de mujeres, que tenía fama de ser tremenda. Iba dispuesta a todo, llevé agua de San Ignacio y creo que hasta rocié la puerta. Lloré, hablé y me dijo que podía tomar el programa corto de estudios siempre y cuando conservara mi promedio. Eso demuestra que si quieres algo, lo puedes conseguir. Aprender a luchar en esta carrera es muy importante, porque si no, no sobrevives.

Pronto los “sacrificios” tuvieron su recompensa al forjar un cuerpo fuerte y flexible; no obstante, la joven bailarina tuvo que enfrentar las tremendas reglas impuestas por el sistema artístico: sus facultades no pudieron vencer la estética del clasicismo, su estatura le impidió formar parte de una compañía, objetivo fundamental en ese momento. Nellie aceptó con fortaleza un destino poco compensador para sus expectativas:

Llegué a mejorar mucho mi técnica, tenía buen salto, mis 32 fouettes a derecha e izquierda, lentos. Madame se aprendió mi nombre y cuando me ponía a demostrar algún ejercicio, ¡yo era la mujer más feliz del mundo! Pero el tiempo pasaba y madame no me metía a ninguna compañía. Cuando terminé la escuela tuve que ir a hablar con ella y preguntarle porqué. Me dijo: "Mira, desde el punto de vista técnico te metería a alguna compañía, pero no puedo porque eres muy chiquita, tendrías que entrar de solista". Yo tenía una técnica fuerte, pero no excepcional como para ser solista sin pasar por cuerpo de baile. Recuerdo que salí de ahí y había una iglesia cruzando la calle. Me metí a llorar y llorar, porque bailar era todo lo que quería. Un padre me dijo que si quería yo hablar con él; debe haber creído que tenía otro tipo de problema... pensé: "¿cómo le voy a decir que estoy así porque no puedo entrar a una compañía de ballet?"

Ya antes, Natalie Conlon, ex-bailarina del Original Ballet Ruso, esposa de Oleg Tupine, me había llevado con un doctor para que me diera algo para crecer. Me pusieron inyecciones, pero lo que pasó es que no crecí, sino se me desarrolló el busto... ya era un poquito tarde para crecer. Entonces me regresé a México. Cuando me fui a despedir de madame Nijinska me dijo: "Tú vas a ser una buena maestra", pero yo no quería serlo, lo que quería era bailar, pertenecer a una compañía; se me derrumbó el mundo.

En una de sus visitas a México, Nellie pensó ingresar a la ADM motivada por su novio Carlos Fernández, ferviente admirador de las artes, quien la había llevado a ver sus presentaciones. La ADM estaba en plena ebullición gestando el movimiento mexicano de la danza; abierta a los estilos "modernos", Nellie quiso participar en aquél; no obstante, decidió regresar nuevamente a Estados Unidos después de una pelea con su novio. Al saber el motivo real de su partida, sus papás decidieron retirarle su ayuda y sólo le ofrecieron el boleto de ida y cuarenta dólares para su viaje. Una vez más, su carácter independiente y fuerte la apoyó para incursionar en nuevas experiencias enriquecedoras:

Llevaba dos muñecas grandes de porcelana para vender, y empecé a buscar trabajo. Me preguntaban que si sabía escribir a máquina o archivar. Acabé en una fábrica de tarjetas y aprendí a trabajar a destajo. Entraba a las 7:45 y salía a las 4:00 de la tarde, todo el tiempo sentada. El primer día que trabajé a destajo llegué con los dedos deshechos de tanto arreglar las tarjetas; a veces me los quemaba con la plancha, porque había unas tarjetas envueltas en celofán que teníamos que planchar. No aguantaba sentada, ¡para como es uno de movimiento! Vi que en la fábrica había unos que les llamaban purveyors, que eran los que proveían de lo que hacía falta y dije que quería ser de éstos, para poder moverme. Llevaba los sobres, las tarjetas y todo el tiempo caminaba.

Al salir de ahí me iba a clase con madame Nijinska, sólo que ahora me quedaba más lejos y al regresar a la casa tenía que hacer mi cena y preparar mi sandwich porque me tenía que levantar a las seis de la mañana. Me acuerdo que por primera vez iba a Los Angeles el Sadler's Wells Ballet, con Margot Fonteyn, y tuve que comer durante tres días hot-cakes para poder asistir a las funciones porque no me pagaban sino hasta el sábado. ¡Vi todas las funciones!

Duré así unos siete meses; me ganaba como mis doce dólares diarios y hasta me daba el lujo de mandar dinero a mi casa, que me lo guardaron. Me hizo mucho bien, porque cuando uno quiere algo, no importa cómo, lo logra. Cuando sentí que ya era muy cansado, me regresé a México y entré de lleno a la Academia. Según yo ya estaba curada de mi decepción amorosa, pero al regresar a México volví con la misma persona, ¡pero es que a él le encantaba el teatro, la música! Él me ayudó a descubrir muchas cosas: Shostakovitch, Celibidache, Neruda, Baudelaire, Diego Rivera; me ayudó a pensar y cuestionar. Me llevó a la temporada de la danza moderna, cuando estaba José Limón.

Nellie vivió con gran felicidad la época de adolescente en Estados Unidos. Hizo amistades duraderas con bailarinas, con las cuales aún se cartea, y compartió con sus compañeros infinidad



En la playa con las amigas; Nellie al final, (E.U.).

de actividades no sólo relacionadas con la danza, sino recreativas. Recuerda gozosa los días de campo, donde se ponía a bailar, como Isadora, a la orilla del mar. A pesar de las dificultades físicas y emocionales que presentó, revive este período formativo con gran satisfacción.

2.3. "La Academia de la Danza Mexicana"

Nellie Happee se integró a la ADM el 6 de agosto de 1951; la danza moderna, que iniciara casi una década atrás, empezaba a brindar interesantes frutos bajo el objetivo de "la búsqueda de las esencias nacionales y universales". Según Sergio Avilés Parra, la corriente de la danza moderna se fortalecía porque "ha contado con más amplia e inteligente protección del Estado, pero fundamentalmente, acaso porque se ha dirigido a las masas y ha disfrutado de la alianza de la pintura y la música nuevas, mexicanas, especialmente creadas para darle escenario y ritmo".⁹

⁹ Nota de Sergio Avilés Parra, "Danza moderna en México", en *Arte*, 15 octubre 1953; tomado de M. Tortajada, *op. Cit.*, p. 260.

Nellie entró como bailarina de la compañía de la ADM y permaneció durante cinco años (1951-1955), viviendo el gran impulso que le proporcionara Miguel Covarrubias al frente del recién inaugurado Departamento de Danza. Durante estos años le tocó trabajar con los reconocidos maestros y coreógrafos Anna Sokolow, José Limón, Doris Humphrey, Adolph Bolm, Sergio Unger, Nini Theilande, Xavier Francis y Lucas Hoving.

Se declaró profundamente interesada en los conceptos artísticos y pedagógicos fomentados a través de la Academia:

Yo había regresado de Estados Unidos y Carlos Fernández, mi novio, me llevó a ver una función, porque a él le encantaba todo eso; me atrajo mucho el programa, aunque lo sentía muy ajeno, porque yo venía de clásico. Lupe Serrano y yo éramos muy amigas, y ella me dijo: "Están dando clases de música y también de historia y el proyecto es muy interesante". Así entré a la Academia. Con el tiempo colgué las zapatillas de punta, me jaló la danza moderna. Este período fue muy enriquecedor, porque yo estaba medio desarraigada y la ADM me ayudó a recuperar mis raíces".

Como parte del elenco artístico, tuvo oportunidad de participar en el montaje de las obras con los coreógrafos invitados, experiencia que aún recuerda con precisión:

José Limón estaba montando Redes; Guillermina Peñalosa y yo éramos las del hoyo, porque estábamos metidas en un hoyo y hacíamos unas cosas así (viboritas) con las manos; ya nos urgía salir, pero seguíamos sufriendo ahí. Al salir, me tocaba hacer un dueto muy rápido con Guillermo Arriaga, que terminaba cuando rodábamos por el piso abrazados. Resulta que mi mamá no estaba tan convencida de que yo dejara el clásico por el moderno, y ¡siempre le atinaba, llegaba cuando me tocaba la rodada! Fue muy respetuosa de lo que yo quería hacer, sólo me decía: ¿Estás segura de que quieres cambiar las puntas por eso?, "Pues, sí..."



Descanso durante el montaje de *Redes*, de José Limón; de izq. a der.: John Sakmary, Rosa Reyna, Bodyl Genkel, Raquel Gutiérrez, Elena Noriega, Nellie Happee y Guillermo Keys, (aprox. 1951).

De Anna Sokolow, Doris Humphrey y José Limón aprendería, en forma práctica, los principios coreográficos básicos desarrollados por ellos, así como la humildad y honestidad con que concebían su trabajo artístico. Nellie trabajó también con Xavier Francis, maestro de gran ímpetu y originalidad, acusado por los nacionalistas de haber introducido la escuela neoyorkina en México y poner en peligro la expresión mexicanista. Los conceptos de Francis eran de franco modernismo cosmopolita: "No siempre uso un argumento literario, no creo que la danza sea subsidiaria de la literatura. No creo que el verismo sea el estímulo más eficaz para la sensibilidad y la inteligencia del público... Rechazo todo formalismo en las ideas".¹⁰

Las palabras de Nellie nos dan una idea de la impresión que le causaron los distintos maestros invitados, así como el convencimiento de tener que buscar y moldear una expresión propia:

¹⁰ *Idem*, p. 276.



El muñeco y los hombrecillos, de Xavier Francis, Teatro de los Insurgentes; Nellie se encuentra en el nivel superior. Foto: Farkas

...todos ellos eran personas de gran integridad. Xavier Francis era sumamente exigente y a veces teníamos choques, pero me ayudó mucho. Una vez nos preguntó: '¿Por qué bailan?' Algunos de mis compañeros lanzaron unos 'rollos' maravillosos, pero yo respondí que bailaba por placer. '¿Cómo es posible que digas eso!', dijo. Al final de la clase me acerqué y le respondí: "Bailo por placer, porque no soy una masoquista, el día que para mí sea un sufrimiento bailar, me salgo"... cuarenta y cinco años después, sigo en esto.

Al hilvanar sus vivencias, en las palabras de Nellie descubrimos esfuerzos para ser reconocida y construir su propia imagen ante los demás. La ADM contaba con elementos que habían venido trabajando tiempo atrás, bailarinas de fuerte proyección que tenían un lugar ganado a pulso -Rosa Reyna, Martha Bracho, Rocío Sagahón, Raquel Gutiérrez- situación que la ponía en desventaja a pesar de ser conocida desde entonces como una bailarina inteligente y de gran solidez técnica:

Había una obra que me encantó, de Xavier Francis. Todo el tiempo me tocaba hacer de niña, de ángel, ¡ya estaba hasta el



Fantasia cromática de Helena Jordán, Ballet Mexicano, ADM, (1954);
Nellie al frente.

copete! Xavier me dijo: "Ahora vas a hacer de La Magnífica". Traía yo un vestido blanco pegado que me mandé hacer, con unas bolitas de tul, el pelo cortito, fleco y un collar negro. Pasaba caminando lentamente, con boquilla, por encima de los hombres, ¡fascinada! Me tocó bailar con Johnny (John Sakmari) y en una parte que me cargaba, me jaló la falda y ésta se cayó. "A ver, así se queda". Después ya me fueron dando otros papeles.

Finalmente Nellie llegó a participar en todas las temporadas de la ADM, logrando ser reconocida y valorada a pesar de ser una bailarina "clásica"; al cabo de su segundo año de trabajo, bailaba casi todo el repertorio. En 1951 su nombre apareció en *Pasacalle* de Doris Humphrey, *Redes* de José Limón, *El chueco* de Guillermo Keys y *Los pájaros* de Martha Bracho; para la siguiente temporada bailó *La Valse* de Raquel Gutiérrez, *La poseída* de Guillermo Keys, en el papel de las mironas, y *Entre sombras anda el fuego* de Helena Jordán.

Para 1953 se la incluyó en *El extraño* de Helena Jordán, bailando el papel de la niña; como la joven en *El sueño y la pre-*

sencia de Guillermo Arriaga; y bailando la danza de Puck en *Tres preludios de Debussy* de Guillermina Peñalosa.

Su última temporada fue en 1954, donde participó en *Fantasia cromática y fuga y Alegría* de Helena Jordán; *Tienda de sueños* de Guillermo Keys; y en el papel de los copos en la obra *Rincón de los niños* de Guillermina Peñalosa. Ese mismo año viajó con las giras de este ballet a Monterrey, Veracruz, Pátzcuaro, Zacatecas y Tlaxcala. Un comentario de la presentación en Monterrey destacó que “Guillermo Arriaga y Nellie Happee... son quienes mayormente han impresionado al auditorio por su actuación en la obra”.¹¹

En opinión de Nellie, el movimiento de la danza moderna fue muy interesante por la conjunción de las artes, funcionarios y artistas que participaron en él. La convivencia entre todos ellos era natural, la comunidad se frecuentaba, convivía y compartía, no como un objetivo forzado. Esta amalgama de ideas y experiencias contribuyó en gran medida a los logros dancísticos del periodo: “*Había mucha cercanía entre los artistas; hay que tomar en cuenta que la ciudad era otra. Emilio Carballido, Pilar Souza, Pepe Solé, Carlos Jiménez Mabarak, son parte de mi juventud, ¡lo que convivimos; éramos muy fiesteros!*”

Sin embargo, cuando se le pide su punto de vista acerca del lenguaje coreográfico, Nellie señala la falta de trabajo sobre el movimiento, que la danza moderna de la época hubiera requerido darle mayor importancia y desarrollo. En su opinión, las fallas del lenguaje artístico no residían en la carencia de técnica, a la cual se ha culpado en exceso¹² —muchas de las bailarinas de

¹¹ “Magnífica impresión ha causado el Ballet Mexicano”, *El Porvenir*, Monterrey, Nuevo León, sábado 24 de abril de 1954, APNH.

¹² Miguel Covarrubias había declarado en 1952: “Saltaba a la vista que las más urgentes necesidades de los bailarines eran la renovación del concepto de la danza moderna, que se había estancado en el estilo de quince años atrás; la enseñanza de una técnica más avanzada y más amplia de la que los mismos bailarines de la Academia podían enseñarse unos a otros; el más intenso ejercicio de sus cuerpos; una disciplina más estructurada y efectiva a base de convicción propia; el mejoramiento económico de los bailarines... pero



Posada de la ADM, de izq. a der.: Elena Noriega, Jorge Ramírez Esteva, Rosa Reyna, Chabela Vargas; (al piso), Martha Bracho, (de rodillas) Guillermina Peñaloza, Ma. Elena Tamayo, esposo de Evelia Beristain, esposo de Elena Noriega, Nellie Happee, Santos Balmori, Elena Jordán, A. L. Mancera, Hermanos Michel, Raquel Gutiérrez, Francisco Escobedo, Conchita, Ma. Luisa Algarra, Javier Arias, Ana Mérida, A. Luna Arroyo y ayudante de la ADM.

danza moderna habían estudiado técnica clásica por varios años—sino en la falta de exigencia y rigor en la búsqueda:

Desde mi punto de vista era muy interesante el movimiento por la conjunción de la gente, pero no desde el punto de vista de la

sobre todo la eliminación de los grupos antagónicos y la incorporación de los elementos valiosos en un solo cuerpo de danza, sin reconocer estrellatos ficticios, para la colaboración de todos en el progreso conjunto". Este balance crítico de la situación de la danza hasta el momento, muestra el porqué del estancamiento de la danza moderna. En Covarrubias, Miguel. "La danza", *México en el Arte*, núm. 12, INBA, México, 30 de noviembre de 1952, pp. 105 y 106.

danza, del lenguaje. El principal apoyo de la obra coreográfica estribaba en el guión, guiones muy buenos, así como en la música y la escenografía, pero no en todas las obras había búsqueda.

Sobre la base técnica comenta los problemas que tuvieron que ser enfrentados poco tiempo después:

En la ADM se tomaba la técnica de Francis, basada en la Graham. No había mucha consistencia; la tendencia era bailar y caminar en escena con el pecho hacia afuera para "proyectar"; trabajábamos mucho la espalda (a la altura de los omóplatos). Años después, cuando entrenaba al Ballet de Bellas Artes, Ana Mérida se quejaba de que faltaban mucho a clase, y yo le decía: "Si tuvieran que hacer uso de la técnica para bailar estarían muy preocupados, pero si contraen y sufren y ya la hicieron, pues entonces ¿para qué vienen a clase?"

Posteriormente, cuando trajeron a David Wood, por 1958, que era formado en Graham, me dio mucho gusto que coincidiéramos en nuestras enseñanzas. Él me decía "el cuerpo humano es el cuerpo humano", y ello reforzó mucho mis conocimientos.

A pesar de las posibles fallas existentes, propias de la falta de experiencia, Nellie Happee valora enormemente este período, por considerar que fue de gran creatividad; muchos de los bailarines hacían composición, lo cual estimuló la productividad y les mostró un camino de potencial inagotable. Miguel Covarrubias apoyó a todos aquéllos que querían hacer montajes, aun a pesar de que algunos no contaban con los elementos y madurez para desarrollar sus ideas. Al paso del tiempo, la falta de consistencia compositiva ocasionó que las obras no fueran logradas. Quizá este sería el motivo del desencanto de años posteriores, cuando la creatividad parecía haber desaparecido, se perdió la ingenuidad y, como respuesta natural, el público se fue alejando poco a poco de los escenarios. Sin embargo, esta época les ofreció a los bailarines la suficiente seguridad para incursionar en el complejo campo creativo; algunos de ellos resultaron coreógrafos con-

notados, que aprendieron por el método de "ensayo y error". Si muchos se lanzaron a la aventura compositiva, por inseguridad o por refrenar su pasión Nellie Happee prefirió gozar de su carrera como bailarina, madurar y absorber todas las enseñanzas que le ofrecía el medio. Con los pies en la tierra, se concretó a bailar:

todo el mundo hacía coreografía; yo no lo intenté pues sentía que aún no estaba lista. Quería absorber toda la experiencia posible, ya que me tocó trabajar con José Limón, Doris Humphrey y Anna Sokolow.

Nellie Happee fue muy receptiva al ambiente y aprendió a la "antigüita", observando las obras, compartiendo la experiencia y los secretos del montaje coreográfico con coreógrafos prestigiados y sobre todo honestos. La suma de sus ricas experiencias y el autoaprendizaje han definido sus conceptos y estilo:

Antes no había una escuela de coreografía, creo que aprendí principalmente por ver, además de que he intentado leer lo más posible sobre composición coreográfica. Por ejemplo, a mí me funciona, y yo creo que eso es algo muy personal, el libro de Doris Humphrey. Uno puede salirse de sus preceptos, pero ella era conocedora y muy honrada, y eso no es algo común. Hay que ser íntegro para aprender a hacer coreografía; primero hay que hacer danza pura, sólo lenguaje: espacios, dinámicas, y ya después vendrá lo otro... tuve la suerte de que Doris Humphrey montara Pasacalle. Ella, a pesar de no poder caminar bien y traer siempre un bastón, tenía una manera formidable de explicar el movimiento. Pasacalle no era una obra nueva, ya antes la había montado y la enseñaba por temas. Todo mundo se los aprendía y después ella los armaba: 'Ustedes aquí, ustedes allá'... a mí me tocaba allá lejos, en el pretil,*

* El libro al que hace referencia Nellie Happee es: Humphrey, Doris, *La composición en la danza*, UNAM (Textos de danza 3), México, 1981, durante mucho tiempo el único publicado en español.

Ana Sokolow y Nellie Happee en Ballet Independiente, durante el montaje de *Desiertos*, (1969).
Foto: Alfonso Muñoz



¡cerca de la ventana! A veces, los jóvenes coreógrafos mexicanos presentaban su obra y ellos hacían sugerencias y uno veía. José Limón, Doris Humphrey y Anna Sokolow eran coreógrafos que tenían solidez. También participé en el montaje de Redes, con el maestro José Limón.

Abierta a las nuevas experiencias técnicas y estilísticas que se le presentaban, y apoyada por la solidez de las enseñanzas recibidas en Estados Unidos, Nellie llegaba a sus propias conclusiones, mismas que ha mantenido a lo largo de los años:

Me inicié en el clásico, pero luego ya en México entré a la Academia de la Danza y llevé las dos técnicas. Tomaba moderno con Xavier Francis y luego me subía a tomar clases con Ballet Concierto. Lo que me llenaba no era el clásico desfalleciente, no me convencía. Desde que estudié con madame Nijinska, que tenía otro ataque dentro de la técnica clásica, me gustó, era como vital. Los Nijinsky renovaron los conceptos que se tenían.

Xavier Francis nos ponía temas a desarrollar pidiéndonos que cambiáramos la dinámica. Mi mentalidad cambió al traba-



Nellie y Sonia Castañeda en clase con Sergio Unger, (aprox. 1954).

jar con los maestros con quienes estudié; me dieron otro enfoque del movimiento, de la técnica. Yo me movía con una libertad de torso que las clásicas de esa época no tenían. A fin de cuentas creo que eso es muy importante, ver y experimentar movimientos, porque ese acervo, las distintas maneras de moverse, de interpretar, se graba en el cuerpo. Después uno puede hurgar entre todo eso y va saliendo lo que uno es. Hay que estar muy seguro de lo que uno quiere y tratar de decirlo lo más directo y claro posible. Como decía Rilke (Rainer María): hasta que todas esas influencias se convierten en sangre propia es que la primera palabra del primer verso puede ser considerado como algo tuyo.

Durante este periodo Nellie se dio tiempo para impartir clases a los bailarines de moderno y colaborar con los distintos grupos que la invitaban: en 1953 tomó parte como primera figura en los conciertos de danza presentados en el Teatro de los Insurgentes, bajo la dirección de Anna Sokolow, Xavier Francis y Guillermo Keys; al año siguiente bailó como solista en la temporada *Orfeo en los infiernos*, con coreografía de Guillermo Keys. Finalmen-



La cenicienta, (1954).

Foto: Semo

te, también en 1954, siendo bailarina de la ADM además de directora de la rama de clásico de la Academia Escar, propiedad de sus padrinos, Nellie montó con sus alumnas *La cenicienta*, ballet en tres actos. Para la ocasión, y con objeto de conseguir un nivel más profesional, invitó como bailarines principales a Jorge Cano y Tomás Seixas. La música fue del compositor Alberto Flachebba y la escenografía de Antonio López Mancera. Esta obra se presentó en Bellas Artes y recibió elogios de distintos periodistas.

Inquieta y queriendo progresar, probó estímulos mayores, y solicitó una beca al gobierno francés para realizar estudios de maestría en danza. Nellie recibió el apoyo de maestros y directivos del INBA. Nuevos horizontes se le abrieron al partir hacia París, cuna de la modernidad artística. Su viaje duró dos años, en los que, además de estudiar, tuvo la experiencia de dar clases y realizar un montaje con sus compañeros becarios:

Cuando estuve becada en Francia, un compañero de estudios de la ciudad universitaria me convenció de que diera



Tomás Seixas y Nellie Happee bailando *El jarabe*, Casa de México, Cd. Universitaria, París, Francia, (aprox. 1956).

clases de ballet. Para el Día Internacional de la Ciudad Universitaria, en el cual cada país presentaba una danza, armé los Sones de mariachi, y ¡gran éxito! Pero éstos no eran trabajos profesionales.

Luis Bruno Ruiz reseñó estos triunfos en la columna Temas de Ballet, del periódico *El Universal*: "Del programa de dicho recital, lo que más se aplaudió fue el Pizzicato (de *La cenicienta*) música de Flachebba y coreografía de Nellie Happee, y la Danza de Puck, música de Debussy y coreografía de la mexicana Guillermina Peñalosa... en Nellie vemos a la bailarina de gran sentimiento y firme conocimiento técnico de la danza, cualidades que muy pocos artistas pueden reunir. Otro mérito de Nellie es haber preparado en otros números a personas mexicanas que nunca en su vida habían dado un paso de danza".¹³

¹³Ruiz, Luis Bruno, "Un ballet soviético", Temas de Ballet, *El Universal*, domingo 12 de agosto de 1956, FR AV- COM 47.

Durante su estancia en Europa, cumplió con la encomienda de asistir a las funciones de danza de las principales compañías, con el fin de informar a Bellas Artes de los avances técnicos y coreográficos ocurridos en Europa, ya que el licenciado Miguel Álvarez Acosta, director general del INBA, quería realizar una reestructuración completa en la ADM. En carta oficial enviada a Nellie en diciembre de 1955, el licenciado Álvarez le solicitó: "Espero que mensualmente se servirá seguirme enviando informes de esta naturaleza, y le suplico que con especialidad se sirva consignar en ellos cuantas observaciones le parezcan oportunas e interesantes sobre todos aquellos puntos relacionados con la técnica de la enseñanza, que puedan ser aprovechables en la reorganización de nuestra Academia de la Danza, que está ahora en proceso de reestructuración."¹⁴

Esta encomienda le permitió a Nellie conocer y comparar el trabajo de las principales compañías europeas, ya que asistió a los Festivales de Danza de Dinamarca e Italia, y visitó Austria y Alemania Occidental, experiencias que acrecentaron sus conocimientos técnicos y estilísticos, y le ayudaron a definir su visión de la danza. De la versión de *El lago de los cisnes* presentada por el Ballet Soviético en 1956 dirá:

*Comprendo que en cuanto a escenografía... y a coreografía sí se han quedado encerrados en otra época; pero en lo que se refiere a la escuela, ¡qué maravilla!... Cada uno de los bailarines rusos brilla. La última bailarina de ballet siente y transmite fielmente su arte. Su valor no sólo consiste en la perfección técnica, en la igualdad de estatura, en el óvalo de la cara, es que cada una de ellas está dotada de sensibilidad y educada para poder transmitirla... Se nota gran precisión de todos sus movimientos pero no virtuosismo... todo es danza y jamás, ni aun en clase, dan a uno la impresión de estar haciendo algo mecánico.*¹⁵

¹⁴ Carta del licenciado Álvarez Acosta a Nellie Happee, INBA, 1 de diciembre de 1955, en FR AV-PER 442/42.

¹⁵ Ruiz, Luis Bruno, *op. cit.*

En otro artículo para *El Universal*, Luis Bruno Ruiz transcribió sus comentarios acerca de la versión de *El lago de los cisnes*, revisado por Ninnette de Valois, con el Sadler's Wells Ballet:

*...al quitarle los fouettés a Odile, le quitan el aspecto circense y dan más unidad al adagio y variaciones". En este mismo artículo Nellie hizo un comentario sobre el Ballet del Marqués de Cuevas, cuya veracidad tiene gran peso: "No todos los bailarines pueden ser coreógrafos. Hacer una serie de pasos que vayan con la música no es coreografía. Son obras que llenan un hueco en el programa nada más."*¹⁶

Sobre su experiencia como becaja, Nellie comentó:

Tomé clases con madame Preobrajenska era mi sueño dorado. Después mi reacción fue ambivalente; por un lado ella tenía la tradición de una época, pero la técnica ya no era lo suficientemente fuerte. Tenía ese concepto antiguo de que había que bailar al público y a cada rato me corregía: '¡La vista al público!' Sin embargo, tenía un profundo conocimiento de cómo integrar los pas d' action a la danza, ¿dónde aprende uno eso? Con Egorova* , muy linda, también aprendí lo que era la tradi-*

¹⁶ Ruiz, Luis Bruno, "Nellie Happee en París", Temas de ballet, *El Universal*, 8 de abril de 1956. FR AV - COM 47

* Olga Josifovna Preobrajenska (1870-1962). Graduada en 1889 de la Academia de San Petersburgo, una de las más queridas *primas ballerinas*; dominó la escena del ballet ruso durante las dos primeras décadas del siglo XX. Comenzó a dar clases en 1914. Salió de Rusia en 1921, pasó dos años viajando y enseñando en Milán, Londres, Buenos Aires y Berlín. Finalmente se estableció en París, donde abrió el famoso estudio Wacker, que atrajo a casi todas las grandes bailarinas de la época. Se retiró en 1960.

* Egorova, Lubov (1880-1972; Rusia). Estudió con Cecchetti en el Ballet Imperial. Participó en el Ballet del Teatro Maryinski en 1898. En 1903 se convirtió en primera bailarina, favorita del público. En 1907 se consagró bailando *Giselle* y once años después emigró. Bailó, en el Teatro Alhambra de Londres, *La bella durmiente*, con los Ballets Russes de Diaghilev, en la

Lubov Egorova en clase, París; en primer término la bailarina Monique Vancé, (1957).



ción, el estilo; me tocó estudiar repertorio, Las sílfides... me dio toda la explicación de los movimientos, de la forma de mover los brazos, que si era el agua, y del porqué... y también me puso variaciones... tenía que hacer los solos de La bella durmiente. Tuve la suerte de que con Morosova ... ya estaba Tomás Seixas y entonces sí pude hacer el adagio de esta obra.*

Insaciable en su deseo de aprovechar el tiempo, en 1956 tomó el curso para maestros de ballet impartido por la Escuela del Royal

temporada de invierno de 1921-1922; y en la siguiente primavera, *Las bodas de Aurora*, en la Ópera de París. En 1923 abrió su estudio en París, donde enseñó por 45 años a bailarinas prestigiadas, entre ellas Rosella Hightower, Janine Charrat y Marjorie Tallchief.

* Olga Morosova, solista del Original Ballets Russes del Coronel Basil. Entre los papeles que interpretó en esta compañía están "la bailarina callejera", del Ballet *Danubio* y "la amada" de la *Sinfonía fantástica*. En su madurez se dedicó a la docencia en París.



Nellie con alumnas de Mme. Morosova, París. Foto: Arlix

Ballet, en Londres, dirigido por Ninette de Valois, aprendizaje acumulativo dentro de su participación docente.

Cuando en 1957 pasó por París la famosa gira del Ballet de Bellas Artes (BBA) rumbo a la URSS y China, Nellie presencié ensayos y una audición que tenía la intención de conseguir una contratación para presentarse en dicha capital. Con la distancia, y una mayor competencia visual y objetividad, tuvo que reconocer que las coreografías que en algún momento la habían emocionado le parecían "flojas", debido a fallas de composición básicas, como el mal manejo de las transiciones entre los movimientos.

De manera similar, el público mexicano se mostraba insatisfecho con las últimas presentaciones de la danza moderna. Desde la temporada del BBA de 1956, la afluencia de público y las críticas habían sido desalentadoras. Se reanudaron entonces las discusiones en torno de los estilos enfrentados: clásico y moderno, sólo que ahora parecía pesar más la defensa de las zapatillas de punta. Los distintos críticos que opinaron al respecto ofrecieron un espectro variado de los argumentos a favor de

la tradición dancística. Luis Bruno Ruiz declaró: “Nosotros no creemos que se pueda dar una danza mexicana sin las bases de la danza clásica; a lo menos, la danza debe descansar en principios académicos universales”¹⁷ Horacio Flores Sánchez reconoció el gusto de los mexicanos por el ballet clásico y propuso traer “grandes compañías y no parejas, (y) patrocinar elementos valiosos mexicanos”.¹⁸ Roberto el Diablo recomendó a Bellas Artes contratar “compañías completas... grandes conjuntos de ballet clásico... ya está visto que el público respalda con su concurrencia a estas bellas temporadas del más bello de todos los espectáculos escénicos”.¹⁹

José Barros Sierra fue más explícito al fundamentar y defender el gusto por el ballet clásico: “...lo que hoy se conoce como ballet no es una forma inerte o periclitada, sino viviente y en plena transformación. Las modernas compañías de ballet clásico, según lo sabemos por experiencia propia, presentan también repertorio moderno al lado de los ballets de otras épocas, y tanto su técnica como su sentido del teatro y de la danza superan infinitamente los balbuceos unilaterales y monótonos de tantos bailarines y coreógrafos ‘modernos’ cuyo modernismo consiste únicamente en la negación de los más elementales fundamentos del arte, o en la imprevención técnica”.²⁰

Encontramos también un comentario menos sesudo, que defendía al ballet por representar un gran atractivo para las damas, ya que “hace buena figura, ayuda al crecimiento... en cambio a qué niña bien le va a gustar bailar descalza...”²¹

Durante el sexenio de Adolfo López Mateos creció la expectativa sobre el nuevo derrotero del arte y la danza. En la revista *América* apareció un artículo donde se afirmaba: “Predominan

¹⁷ Ruiz, Luis Bruno, *Excélsior*, 28 de julio de 1957, cit. en De la Rosa, Tulio, “El Taller de Danza del IMSS, 1957-1959”, mecanograma, 1990.

¹⁸ Flores Sánchez, Horacio, *El Universal*, 31 de julio de 1957, cit. en *Idem*.

¹⁹ Roberto el Diablo, El mundo de la farándula, *Excélsior*, 2 de agosto de 1957, cit. en *Idem*.

²⁰ Tortajada, M., *op. cit.*, p. 364.

²¹ *Excélsior*, 4 de agosto de 1957; citado en De la Rosa, Tulio, *op. cit.*

las tesis y las teorías y falta lo fundamental, que es el oficio... Esa impaciencia por parte de los bailarines para elaborar nuevas coreografías cuando aún no tienen suficiente madurez en los principios elementales de la danza, es causa por la cual nuestro arte danzable (*sic*) está en crisis..."²²

En este momento surgió un nuevo término que parecía desplazar a la danza moderna y ofrecía nuevas perspectivas estilísticas y temáticas: la danza contemporánea. Según Tulio de la Rosa, en 1958 éste se utilizó por primera vez en México, durante la temporada formal del BBA, presentada del 14 de agosto al 7 de septiembre.²³

Para entonces, el BBA estaba conformado por dos grupos subsidiados: Ballet Contemporáneo, dirigido (1958) por Rosa Reyna, y Ballet Mexicano, por Ana Mérida y Guillermo Arriaga; además, había otro semisubsubidiado, el Ballet Nacional de México, de Guillermina Bravo. Durante la mitad de los cincuenta también había otros grupos trabajando en la ciudad de México: el Ballet Concierto, bajo la dirección de Sergio Unger y Felipe Segura, y el Ballet de México, integrado solamente por Beatriz Carrillo y Francisco Araiza, ambos de línea clásica tradicional; el Ballet de la Universidad, dirigido por Magda Montoya; el Nuevo Teatro de la Danza, de Xavier Francis y Boddyl Genkel; y el Ballet Waldeen, bajo la dirección de la coreógrafa norteamericana.

En 1958 se presentó en Bellas Artes el Ballet de Janine Charrat, con sus catorce integrantes y obras de corte neoclásico de Serge Lifar, John Taras y la propia Charrat. En mayo y junio de ese mismo año se apreciaron por primera vez en México las versiones completas de *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*, así como el estreno nacional de obras de creadores contemporáneos como Anthony Tudor, Frederick Ashton y Celia Franca, con el Ballet Nacional de Canadá. Curiosamente, las nuevas ten-

²² Revista *América*, 24 de noviembre de 1959; citado en *Idem*.

²³ De la Rosa, Tulio, *op. cit.*

dencias extranjeras del ballet moderno fueron mejor aceptadas que las sugeridas por coreógrafas nacionales, como Rosa Reyna, quien recibió críticas adversas cuando anunció su deseo de hacer una coreografía con música concreta.

Tiempo atrás, Nellie Happee había tenido contacto con nuevas y diversas formas estilísticas, cuando presenció durante su estancia en Estados Unidos y Europa obras de corte clásico con un concepto diferente:

Cuando me fui becada a Francia después de esta experiencia, pude ver las obras de Janine Charrat, que eran clásico-contemporáneas y me gustaron mucho. La danza clásica en Francia estaba en decadencia; algunos dicen que era la de la época de Lifar. El bailarín estadounidense tenía un ataque más fuerte... yo no soportaba el amaneramiento de los franceses. Me había pasado tres años viendo danza clásica en Estados Unidos. Con la experiencia adquirida me convencí de que no sería a través de la obra tradicional que los mexicanos nos expresaríamos, sino que teníamos que encontrar lo nuestro. En Francia me propusieron extender la beca por un tercer año, pero yo sentía que allá no podía aportar nada, que todo estaba hecho. No se me hizo difícil volver, porque estaba convencida de que nuestro fuerte era otro. Quería regresar a mi país y aportar; no quería ser únicamente espectadora del acontecer, por muy maravilloso que éste fuera.

De regreso en México, con este convencimiento interno y en medio de un clima dancístico propicio, se fundó el BC, bajo su dirección y la de Tulio de la Rosa, teniendo como antecedente un interesante grupo auspiciado por el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Taller de Danza del IMSS.

Este grupo, bajo la dirección de Helena Jordán, quien fuera bailarina y coreógrafa del Ballet Mexicano de la ADM, realizaba funciones desde 1957, y en palabras de Tulio de la Rosa, fue descrito como el primer laboratorio creativo en México, pues consideraban a la danza como un todo. Reseñas periodísticas apuntan:

“bailan obras clásicas y contemporáneas”.²⁴ Dentro de su repertorio se encontraban las obras *Un cuento*, el estreno de *Dúo o Vals canalla*, *Trío* y *El deportista*, todas de Farnesio de Bernal, y *Romeo y Julieta*, de Helena Jordán, con música de Samuel Barber.

En noviembre de 1957, recién llegada de Francia al terminar su beca de estudios, Nellie Happee se integró al Taller como maestra y autora-lectora de una conferencia sobre danza, ilustrada por Sonia Castañeda, Farnesio de Bernal y Tulio de la Rosa. La demostración incluía las técnicas clásica y moderna, y fue montada por Happee.²⁵

A un año de haberse unido al equipo de Helena Jordán, Nellie inició sus actividades como bailarina, presentándose en el Teatro de la Primera Unidad Habitacional del IMSS, en 1958; para tal ocasión, bailó la *Danza de Puck* de Guillermina Peñalosa con música de Debussy, y las variaciones del Hada de azúcar de *El cascanueces*:

Entré al Taller de Helena Jordán; al principio no bailaba porque engordé mucho, llegué con cuarenta y dos kilos, lo más que he pesado; traía yo hasta papada, ¡gorda, gorda, gorda! Entonces me puse a adelgazar y mientras di clase al Ballet de Bellas Artes y al Ballet Nacional. Al adelgazar, entré al Ballet Concierto y fui a una gira al sureste.

Por estas fechas, Nellie fue enviada por el licenciado Álvarez Acosta a Mérida, Yucatán para reorganizar la Escuela de Danza de Bellas Artes, donde tuvo contacto con jóvenes bailarines de la entidad, a quienes posteriormente trajo a la ciudad de México. De regreso, fue invitada como bailarina huésped a San Salvador, para bailar *La cenicienta* con madame Dambré.

²⁴ *Excelsior*, 10 de agosto de 1958; citado en *idem*.

²⁵ Ella misma había apoyado, dos meses antes de su partida a Francia, una conferencia que difundía la danza, impartida por Luis Bruno Ruiz en el Seguro Social, donde bailó *Tienda de sueños* (*El Universal*, 19 de junio de 1955, FR AV - PER 442).

También en 1958, varios alumnos aventajados de la Royal Academy of Dance se unieron al Taller de Danza del IMSS, con el deseo de satisfacer su ansia por bailar; ellos serían los futuros integrantes del Ballet de Cámara: Clara Carranco, Madó Noetzel y Carlos López Magallón.

Al cambio de sexenio, Helena Jordán dejó el cargo de la Coordinación de Danza del Departamento de Prestaciones Sociales y Divulgación del IMSS, situación que puso en peligro la subsistencia del Taller, el cual logró realizar varias presentaciones antes de desaparecer en julio de 1959. Esta notable labor sirvió como base para la conformación del Ballet de Cámara, que tomó su nombre en el mes de octubre de 1958.

Capítulo 3

Nellie Happee, desarrollo profesional

3.1. “Mis primeras experiencias coreográficas profesionales”

En su afán por desarrollar sus conceptos y capacidades al máximo, Nellie Happee inició un grupo propio, innovador en tendencia artística y organizativa. El concepto estilístico del BC fue el clásico-contemporáneo, idea que representaba en sí misma un reto para aquel momento, en que la danza moderna era oficialmente apoyada. Si bien existían otros grupos de clásico independientes, su programación consistía fundamentalmente en obra tradicional.¹

Con su estilo característico, Luis Bruno Ruiz ensalzó la creación del grupo: “Digno de encendida loa es este esfuerzo porque constituye el alado e infinito afán de estructurar, dentro del ámbito sublime del arte, una cosa nueva que se sintetiza en realizar Ballet de Cámara, con el ritmo, los perfiles, la belleza y el embrujo del baile clásico moderno, sin haber siquiera -hasta ahora- las obras específicas para su interpretación, sin que implique ese afán una traición a la danza clásica, sino el deseo exquisito de enriquecerla...”²

Esta agrupación principió con los siguientes miembros: Clara Carranco, Madó Noetzel, Margarita Contreras, Elena Sustaeta,

¹ Jorge Cano hizo *Fuego muerto* (1955) dentro del Ballet Concierto, con una tendencia modernista, cuando menos en temática, que causó gran revuelo.

² Ruiz, Luis Bruno, “En busca de nuevas formas de expresión artística”, *El Imparcial*, 19 de diciembre de 1959.



Ballet de Cámara, de izq. a der: Tulio de la Rosa, Madó Noetzel, Farnesio de Bernal y Margarita Contreras, (sentados) Elena Sustaceta (al piso), Clara Carranco, Carlos López y Nellie Happee, (de pie).

Carlos López, Farnesio de Bernal (coreógrafo), Tulio de la Rosa (también *reggiseur*) y Nellie Happee (también maestra). Madó Noetzel, Clara Carranco, Carlos Magallón y Marcos Paredes se sumaron después al Ballet de Bellas Artes. Las coreografías eran obras del clásico tradicional y de mexicanos contemporáneos: Coralli, Petipa, Fokine, Dolin, De Bernal, Contreras y Happee.³

Durante 1959, el BC se presentó en distintos escenarios: el Teatro del Seguro Social, el Auditorio Nacional, el Teatro del Bosque, así como en algunas escuelas secundarias. En su primera temporada del Teatro del Bosque, los días 18, 19 y 20 de diciembre, presentó las obras *Las sílfides*, *El lago de los cisnes*, *Las bodas de Aurora* y expresiones no tradicionales, como *Huapango* de Gloria Contreras, el ballet pantomima *Un cuento* de Farnesio de Bernal, *Alborada del gracioso* de Guillermo Keys y

³ Programa de lujo de Ballet de Cámara, 1959, FR AV - COM 47.

Variaciones de Nellie Happee. Participaron doce bailarines, los fundadores más Sonia Castañeda, Marcos Paredes, Ruth Noriega, Socorro Bastida, Carolina del Valle, Artemisa Pedroza, Mirna Villanueva y Graciela Esperón. Se mencionaba también a Francisco Escobedo como asesor musical, Roberto Cirou como director de escena y Juan González Amador como pianista acompañante. El BBA prestó al BC a algunos de sus bailarines, así como a Farnesio de Bernal, coreógrafo; Bellas Artes apoyó al grupo con algunos elementos de producción, tales como vestuario y escenografía.⁴ Una reseña del *Excelsior* señaló en aquellas funciones las cualidades técnicas y de interpretación de Nellie Happee: “logra algo que soñaba el poeta francés Teófilo Gautier: la visibilidad de la música”.⁵

Nellie describe esta etapa como muy valiosa, que le permitió experimentar y llevar a cabo varias de sus inquietudes artísticas:

Fue un trabajo muy bonito porque funcionábamos como una cooperativa, no teníamos nada, cada uno daba veinte pesos al mes para pagar al pianista y al que daba las clases; ahora se quejan los grupos, pero esto es Jauja comparado con aquellos tiempos. Queríamos hacer obra clásica contemporánea; yo entendía que para esa época teníamos que hacer algunas obras de repertorio para atraer al público, aunque desde Francia sentía que para nosotros, los mexicanos, el medio de expresión sería a través de la obra clásico-contemporánea. Existía Ballet Concierto, pero su repertorio era básicamente de obra tradicional, aunque también incluía algunas obras contemporáneas.

La elección de organizarse como una cooperativa les permitió vivir y luchar para lograr la prioridad vital de ese momento: cumplir su deseo de bailar sobre otros intereses. El grupo pagaba sus clases; el dinero que se juntaba por concepto de funciones

⁴ Ruiz, Luis Bruno, “Entrevista con Nellie Happee”, *Temas de Ballet*, Boletín de la XELA, 30 de noviembre de 1959, FR AV – PER 442.

⁵ *Excelsior*, 1959; FR AV FON 217.

era reinvertido en vestuario y gastos de producción. Si alguna vez sobraba algo, se daba un apoyo adicional a los varones que, al sostenerse por cuenta propia, necesitaban una retribución más que las mujeres, casi todas hijas de familia. Esta distribución causó dificultades entre algunas bailarinas que no estaban de acuerdo con el sistema de apoyo al varón; no obstante, la claridad de objetivos, unión y camaradería de los integrantes les hacía ser ejemplo ante otras organizaciones, incluso las subvencionadas por Bellas Artes.

Un programa de lujo de esa época contiene una declaración-reflexión de principios, que pone de manifiesto la búsqueda de un estilo: "Si Ballet de Cámara tuviera su obra hecha o siquiera avanzada, sería más fácil definirlo que ahora, cuando es apenas un propósito, una búsqueda de expresión. No podemos decir: esto somos, porque no hemos llegado a serlo. No podemos decir: esto es lo que buscamos, porque para mostrarlo tendríamos que haberlo encontrado... Tratamos de hacer clásico moderno, y no hay siquiera un repertorio adecuado".⁶

Desde los inicios de la agrupación, Nellie Happee dio una cobertura amplia e internacional a sus presentaciones; un artículo del periódico *The News* dio las primicias del BC, señalando que era "el único grupo de ballet clásico establecido en México, (que) reúne un número de bailarines con reputación local y exterior. Entre ellos, Nellie Happee y Tomas Seixas, recientemente de vuelta de París; Tulio de la Rosa, del Ballet de Alicia Alonso y del Ballet del Teatro Colón, en Buenos Aires; Socorro Bastida, de la Escuela del American Ballet, el Ballet de Monte Carlo y el Ballet de Alicia Alonso; y Sonia Castañeda, quien acaba de regresar del Metropolitan Theatre de Nueva York".⁷

La preocupación principal de Nellie en ese momento fue el desempeño técnico y la búsqueda de un estilo propio; en una entrevista con Luis Bruno Ruiz declaró:

⁶ Programa de Lujo de Ballet de Cámara, 1959, FR AV - COM 47.

⁷ *The News*, 16 de diciembre de 1959, FR AV-FON 217.



Nellie Happee, Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa en la ADM, (1961).

*...la disciplina y el rigor metodológico de la danza clásica permitirán también apartar al alumno del diletantismo proporcionándole el instrumento técnico básico para su aportación original expresiva, pero éste será realmente valioso en la medida que el artista esté alerta en su propio acontecer circunstancial y sepa traducirlo adecuadamente al lenguaje de la danza.*⁸

Tulio de la Rosa, co-director de la agrupación, sintetizó la importancia de Nellie en el trabajo de grupo: "bailarina inolvidable en la Cerrito de *Le grand Pas de Quatre* y en *Vitálitas* y *Trío*; coreógrafa de *Variaciones* y *Trío*; directora, maestra, administradora, promotora, diseñadora (además de barrer salones y escenarios y llegar a lavar en su lavadora doméstica vestuarios y hasta todo un enorme ciclorama que nos prestó Antonio López

⁸ Ruiz, Luis Bruno, "Con Nellie Happee", *Temas de Ballet*, Excélsior, 17 de diciembre de 1959, FR AV-PER-442.

Mancera, para vestir en 1961 el escenario del teatro de la I Feria Nacional del Libro)...”⁹

Como dirigentes del grupo Nellie Happee y Tulio de la Rosa mostraron una concepción disciplinada y muy abierta; el rigor y sentido profesional prevalecieron en todo momento, lo que les permitió una apertura a la participación de bailarines y coreógrafos que indudablemente enriquecerían la experiencia del grupo dando cabida a expresiones diferentes. Nellie convocó también a bailarines de provincia destacados en su medio:

Cuando regresé de Francia, el licenciado Álvarez Acosta me pidió que reorganizara la escuela de Mérida. De ahí me traje a Chuni, Mirna Villanueva y Alfredo Cortés.

Durante 1960 el BC sufrió algunos cambios, ya que algunos de los miembros fundadores como Carlos Magallón, Madó Noetzel y Clara Carranco fueron aceptados en el elenco del Ballet Nacional de Cuba, y tuvieron que residir fuera del país. Estos mismos bailarines habían sido, por necesidad económica, miembros de la compañía oficial BBA, al mismo tiempo que del BC, pero siempre pudieron responder a la agrupación comandada por Nellie y Tulio, ofreciendo su mayor esfuerzo. Por fortuna, los bailarines faltantes pudieron ser cubiertos casi de inmediato; sin embargo, debido a las difíciles condiciones de trabajo, el BC tenía que programar estratégicamente sus presentaciones, para evitar que los distintos compromisos de sus integrantes pusieran en entredicho su participación artística.

Con objeto de fortalecerse como agrupación, en 1960 el BC invitó a Ana del Castillo como encargada del área administrativa. En ese año se presentó en el Auditorio Nacional durante los Domingos Populares de la Cultura (enero a agosto) y en el Teatro del Bosque (segunda temporada), donde las características y tendencia del grupo se precisaron con mayor claridad. Entre las obras

⁹ De la Rosa Tulio, “Nellie Happee”, *Una vida dedicada a la danza*, cuaderno núm. 19, CENIDI-Danza-INBA, México, 1988, p. 23.

de su repertorio estaban *Pas de Quatre* de Anton Dolin, *Variaciones* de Nellie Happee, *La alborada del gracioso* de Guillermo Keys y *Huapango* de Gloria Contreras; también se estrenaron en México las coreografías *Vitálitas*, *Dueto* y *Parábola* de Gloria Contreras. Las dos últimas habían sido bailadas en Nueva York.

El mismo año se anunciaron nuevos cargos y miembros: directores generales, Nellie Happee y Tulio de la Rosa; directora administrativa, Ana del Castillo; consejera artística, Gloria Contreras; representante, Guillermo Noriega; bailarines, Sonia Castañeda, Socorro Bastida, Margarita Contreras, Carolina del Valle, Ruth Noriega, Elena Sustaeta, Andrea de Granda, Graciela Esperón, Artemisa Pedroza, Myrna Villanueva, Ivette Aguilar, Elvia Nava, Ángeles Álvarez, Carlos López, Rodolfo Reyes y José Villanueva.¹⁰ Del Nuevo Teatro de la Danza participó Farnesio de Bernal, y del Ballet de Bellas Artes, Marcos Paredes

Los bailarines principales del BC habían tenido contacto con técnicas de danza moderna, lo cual facilitó la línea artística que Nellie perseguía:

Nosotros, los que habíamos hecho contemporáneo, teníamos otro concepto sobre qué clase de danza queríamos hacer: la que correspondiera a nuestro tiempo. Para mí los cinco años que pasé en la ADM fueron fundamentales; Sonia estuvo con Ballet Nacional y tenía otra dinámica; Tulio estuvo con Ballet Nacional y había trabajado en Argentina con Ana Itelman; Farnesio de Bernal estaba en el Ballet de Bellas Artes. Lawrence Rhodes había estado muy cerca del jazz, cuando en la compañía de Joffrey se impartió un taller con Lee Becker, especialista en las técnicas de éste; y los modernos no podían creer que nunca había tenido entrenamiento de moderno... como ahora muchos no quieren creer que los del Netherlands se entrenen en clásico. Es que todo está aquí, en la cabeza. Es el concepto lo que importa.

¹⁰ Ruiz, Luis Bruno, "Nellie Happee, creadora de Ballet de Cámara", *Criterio*, junio de 1960, FR AV-COM 47.

Laurence Rhodes y Nellie Happee en *El pájaro azul*, BC, Teatro de la Feria del D.F., (1962).



Gloria Contreras ya había recibido una invitación para participar con el grupo, principalmente como coreógrafa, ya que se encontraba en Nueva York trabajando con George Balanchine. A través de ella fue posible realizar una audición para bailarines norteamericanos que quisieran colaborar con el Ballet. Rosemary Dunleavy y Lawrence Rhodes se integraron al elenco en agosto de 1960, lo cual mostró la preocupación permanente de la dirección por rodearse de artistas fuertes técnica y expresivamente, y no perder contacto con la danza internacional. Rhodes, entonces miembro de los Ballets Russes de Montecarlo y más tarde bailarín principal y director del Harkness Ballet, tenía gran carisma y capacidad técnica y expresiva, y se convirtió en una influencia positiva para los bailarines nacionales. Rosemary Dunleavy ingresó después de su estancia en México al New York City Ballet.

El trabajo desplegado por el BC fue intenso y muy productivo; los objetivos planteados y el fuerte ánimo que integraba a sus miembros les hizo avanzar con paso sólido. Sus directores asientan que el repertorio del grupo consistía entonces en catorce

ballets, entre ellos *Sílfides*, *Giselle*, los *pas de deux* *Don Quijote*, *Las bodas de Aurora*, *El cisne negro* y *El cascanueces*. Entre las obras no tradicionales tenían *Huapango*, *Vitálitas*, *Parábola* y *Dueto*, todas de Contreras; *Variaciones* de Happee; *Sonata* de Miriam Plummer; y *La Valse* de Raquel Gutiérrez.

Las críticas para *Variaciones*, obra de Happee presentada en 1959, alentaron su futura producción: "...cualquier calificativo que pudiera emitir sería pequeño comparado con la emoción que nos produjo, especialmente en su *Pas de Deux* magníficamente bailado por la propia Nellie y Tulio de la Rosa. Con siete figuras humanas, una sencilla combinación de blancos y azules, transcurren ante los ojos del espectador... no hay un solo punto débil, no hay un momento oscuro. El equilibrio de los bailarines en escena está bien trabajado; la música mejor aprovechada, aunque notamos la tendencia de lo "grandioso" en el final".¹¹

Durante las intervenciones periodísticas de 1960 se percibe a una Nellie menos tímida que exponía con mayor seguridad sus metas:

*Es un grupo de jóvenes valores que trata de presentar las danzas tradicionales con expresión moderna. Intentamos salvar las barreras que los prejuicios han levantado entre la escuela clásica y la moderna... De la primera queremos tener su sólida base técnica, y de la segunda, o sea la moderna, su intensa inquietud creativa... queremos que el ballet sea una cosa viva, que el público lo sienta, que sea algo que está en su sangre y en el vuelo de su imaginación... hace falta que México eleve su folklore, su vida tan llena de riquezas artísticas insospechadas con la alta ceremonia del ballet. La danza clásica y la moderna no deben ser antagónicas, por el contrario, la danza debe enriquecerse con las aportaciones positivas de una y la otra para alcanzar la expresión que corresponda a nuestro propio acontecer circunstancial.*¹²

¹¹ JJA, *Istmo*, s/f, FR AV - COM 47.

¹² Ruiz, Luis Bruno, "Nellie Happee, creadora...", *op. cit.*



Nellie Happee y Tulio de la Rosa durante el ensayo de *Variaciones*, en la ADM, (1961).

El trabajo constante y metódico y las estrategias de dirección del grupo le permitieron a éste desarrollarse favorablemente y atraer la atención del público. La competencia entre el BBA y BC se hizo evidente, ya que las críticas periodísticas favorecían en muchas ocasiones a este último. Nellie recuerda que en algún momento Ana Mérida, jefa del Departamento de Danza de Bellas Artes, afirmó que el BC atraía la atención del público por sus invitados extranjeros, cuando según Nellie ellos:

tenían verdaderamente un esfuerzo y trabajo que era sostenido por cada uno de los elementos de grupo.

Sin duda alguna, el BC destacó rápidamente dentro del ambiente dancístico nacional. El gusto por la danza clásica estaba presente en el público, que parecía renuente a las exhibiciones de la danza moderna, por lo que Celestino Gorostiza propuso la integración de un programa con el BBA y el BC, ya que, a final de cuentas, eran dos visiones con sentido moderno. Para la temporada del

BBA en noviembre de 1961, la institución oficial invitó al BC a participar como grupo huésped. Este reconocimiento del maestro Celestino Gorostiza no era nuevo, hacía tiempo Nellie había recibido invitaciones para presentarse junto con el BBA, sólo que las negociaciones se complicaban, pues parecía que a algunos funcionarios de Bellas Artes les costaba trabajo aceptar que un conjunto independiente pudiera tener la calidad adquirida por el BC.

Las pláticas entre los representantes de Bellas Artes y Happee no fueron siempre armónicas y se alargaban. En un principio no se aceptó su participación en una de las temporadas por problemas de repertorio, ya que ambas compañías tenían un *Huapango*; en otra ocasión la institución extendió una invitación a los varones del grupo, con un sueldo muy llamativo; ellos de inmediato la rechazaron evitando la desmembración:

“Me mandó llamar la señora Mérida y me dijo: ‘Necesitamos varones’ Les ofreció dos mil pesos a cada uno. Cuando se los conté a los muchachos me dijo Carlos López: ‘¿No hace apenas tres días nos dijiste que juntos pan y cebolla?, díles que no aceptamos’. Ninguno quiso tomar parte... era la segunda invitación y otra vez volvimos a decir que no. A nosotros nos costaba nuestro entrenamiento, mantener el grupo y montar obras ¿por qué teníamos que decir que éramos de Bellas Artes? Por ejemplo, a Gloria le pagábamos veinticinco dólares de regalías si bailábamos su coreografía en Bellas Artes”.

El espíritu de grupo les permitió duplicar esfuerzos e inventar medios para conseguir nuevas contrataciones:

“Entonces, al rechazar el ofrecimiento del maestro Gorostiza, hicimos un esfuerzo mayor para poder tener las presentaciones en el Auditorio. Dábamos funciones en el teatrillo de Coyoacán. Me sorprende ahora, pues ¡está tan chiquito! Lawrence Rhodes, que tenía mucha personalidad, gran proyección y sensibilidad bailó ahí. Se metió al espíritu del grupo y enfrentó las dificultades con nosotros. Una vez fuimos de gira a Celaya, nos citaron a las

seis y el camión llegó a las nueve; se nos ponchó una llanta en el camino. Al llegar a Celaya, no había luz, y Sonia pintándose con un quinqué. Nos pidieron que diéramos la función al día siguiente, pero Socorro Bastida tenía que bailar en México. Ella se fue y regresó al día siguiente, porque no queríamos desaprovechar la oportunidad de bailar.”

Finalmente, tras pláticas personales entre el maestro Gorostiza y Nellie Happee, se acordó la participación del grupo en los términos de reconocimiento y respeto que merecía. El 9 de noviembre de 1961 el BBA y su huésped BC iniciaron la temporada de trece funciones en el PBA. Con la compañía oficial participó José Limón como bailarín y coreógrafo huésped. Nellie Happee estrenó *Trío*, con música de Albinoni, y se repusieron *Variaciones*, *Vitálitás* y *Huapango*. El BBA presentó *Ofrenda musical* de Anna Sokolow, *La llorona* de Ana Mérida, *Informe a una academia* de Josefina Lavalle, *Missa Brevis* de José Limón, que representaban una tendencia más vanguardista y mostraban los cambios de la ADM en cuanto a la aceptación de otros sistemas de enseñanza. El repertorio con tendencia nacionalista fue representado por: *Los gallos*, *Zapata* y *La manda*.

Nellie recuerda el miedo que le produjo esta participación conjunta:

“El día que hicimos el ensayo en Bellas Artes, en la diagonal de Trío, Ana y José estaban al final de la esquina y yo le decía a Sonia: ¡Ay mi madre!, ¿te imaginas lo que van a decir si esta obra no funciona después de que no quisimos prestarles a los muchachos?... pero se portaron muy bien y me felicitaron. Como éramos los invitados nos dejaron hasta el último para el ensayo de iluminación, y ahí estábamos Sonia y yo con las puntas desde las cuatro de la tarde, y creíamos que ya no nos iba a tocar. Pasaron todos menos nosotras, eran las doce de la noche, ya no había nadie en Bellas Artes más que Tom Skelton, el iluminador, Tulio, Marco, Sonia y yo... fue como de magia pasar solitos la obra, a Tom le encantó y desde entonces fue gran amigo del grupo.”



Nellie Happee, Sonia Castañeda y Lawrence Rhodes en *Trío*, BC, (1961).

Las críticas para BC fueron sumamente elogiosas ya que, a pesar de participar sólo con cuatro obras, estaban muy bien ensayadas. Según Luis Bruno Ruiz, lo que más gustó en esta temporada fue un "número de danza clásica".¹³ Para que se concretara esta participación, el grupo había recibido un apoyo económico mensual de Bellas Artes, que le permitió enfrentar los retos de la danza en mejores condiciones. ¿Síntomas de un cambio?

Es interesante observar que, según las distintas críticas y reseñas periodísticas de la muestra, el gusto se inclinó por la expresión dancística del BC; las obras de los coreógrafos invitados parecieron lejanas al gusto general. Hans Sachs, importante crítico de la época, expuso que la danza moderna, "que alguna vez por su organización y sus elementos tuvo aceptación por parte del público, ahora está en estado desastroso, desde hace una década, sin contar con buenos bailarines, coreógrafos, maestros ni promotores... lo único bueno fue Ballet de Cámara". Presagió que, de no mejorar las condiciones, sería recomendable

¹³ Tortajada, M., *op. cit.*, p. 455.

dedicarse al ballet clásico. Refiriéndose al BC, dijo que realizaba una labor meritoria: “tanto en el aspecto coreográfico como en la disciplina de trabajo que consideramos ejemplar, traduciendo en la homogeneidad del conjunto... Naturalmente, se trata de un conjunto privado y un esfuerzo personal ajeno a las situaciones burocráticas que nuevamente parecen ser perjudiciales para el arte...”¹⁴

Carmen G. de Tapia hizo la siguiente descripción: “...*Adagio*,... inspirada en unos versos de Neruda que tienen cumplida realización en esta danza, con música de Albinoni. La obsesión del deber que se impone, la eterna solicitud del exterior y ese eterno tratar de conciliarlo todo, sin conseguirlo nunca, ha sido fielmente interpretado por Sonia Castañeda, Nellie Happee, la autora, y Marcos Paredes”.¹⁵ La misma periodista afirmó no haber gustado de *Missa Brevis* de Limón, por “no saber el tema religioso y porque las misas no se bailan”.¹⁶ Juan S. Garrido, de *Siempre*, comentó que *Variaciones* era una obra “fina y expresiva”, mientras de *Sueños* de Anna Sokolow sólo dijo: “Nada notamos digno de alabanza, ni en la música ni en la interpretación en la que tomaron parte numerosos bailarines”.¹⁷

Víctor Reyes, funcionario de Bellas Artes, se declaró poco complacido por la actuación del BBA y de Ana Mérida; en cambio, afirmó sobre el BC: “Para la generalidad, y con muchísima razón, arrobó al público la actuación de Ballet de Cámara, porque las *Variaciones* clásicas de Brahms sobre un tema de Haendel constituyen una obra muy bella... la coreografía de Nellie Happee está construida en forma inteligente y artística, y apegada a los cánones clásicos. Cada variación estuvo entendida conforme a su carácter, que expresa en los movimientos y en el ritmo.

¹⁴ *Ibid.*, p. 456. Hans Sachs parece haber sido el seudónimo de Miguel Bueno, según indica Nellie Happee.

¹⁵ Carmen G. de Tapia, “El teatro en acción”, *El Universal Gráfico*, 16 de noviembre de 1961, APNH.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Garrido, Juan S., Noticiero Musical, *Siempre*, 6 de diciembre de 1961, vol. 45 núm. 441, APNH.

Los bailarines intérpretes supieron aportar en el juego del contrapunto musical la intención de la coreografía, cuya realización se nutrió de refinada elegancia en los giros y la plástica”.¹⁸

John Fealy expresó en aquellas fechas: “La señorita Happee va progresando. De la tiesura de *Variaciones* a la expresividad de *Adagio*, con una hermosa partitura de Albinoni, ha dado un gran paso. Quizá hemos visto la idea de *Adagio* muchas veces -dos mujeres o quizá dos manifestaciones de una mujer, con un hombre, se unen, se separan, se aman, hay celos, etc.; pero estos personajes siempre vuelven a unirse. Cuando ese viejo tema está tan bien realizado y tan bien bailado como *Adagio*, es siempre una experiencia nueva... Es una compañía chica donde sí hay dirección artística, hay maestros de planta y siempre habrá danza”.¹⁹

Otras críticas señalaron el fracaso de esta mezcla que, si no logró llenar Bellas Artes, sí ofreció piezas para todos los gustos: “Pensó que con esa paella cuando menos sí hubo gente y muchos hasta pagaron por entrar... los clásicos, como siempre, gustaron, quizá por superficiales, quizá porque cuando menos se notaba que en ellos había baile”.²⁰

Lin Durán, bailarina de danza moderna, reconoció en entrevista realizada a Nellie, los valores del BC dentro de la híbrida temporada: “... viene a ser paradójico que los estrenos de los coreógrafos de “moderno” carezcan precisamente de todo aquello que los grandes iniciadores de la danza moderna en el mundo tomaron como punto de partida, y que sean precisamente ustedes quienes rescaten esas conquistas, como en *Vitalitas* de Gloria Contreras, sin perder los recursos propios de la técnica.”²¹

Para Nellie Happee el experimento mostró un divorcio entre las obras clásicas y modernas por las diferentes técnicas, además de que no se logró el contraste que se pretendía:

¹⁸ Reyes, Víctor, Notas de música, *Últimas Noticias*, 22 de noviembre 1961, APNH.

¹⁹ Fealy, John, *Audimúsica*, 15 de noviembre de 1961, APNH.

²⁰ Tortajada, M., *op. cit.*, p. 457.

²¹ Durán, Lin, “Entrevista con Nellie Happee, directora del Ballet de Cámara”, *Ovaciones*, domingo 28 de enero de 1962, APNH.



Adriana Lecouvreur, en Bellas Artes, Marcos Paredes, Francesca Von Wuthenau, Socorro Bastida, Margarita Contreras y Artemiza Pedroza, BC, (1961-1962).

"A pesar de que creo en la futura integración de las dos técnicas (danza y ballet), me doy cuenta de que todavía no hemos madurado suficientemente para participar siquiera en la misma programación".²²

Ese mismo año el BC grabó cinco programas de televisión para "La hora de Bellas Artes", y fue contratado por Bellas Artes para participar en la Temporada de Ópera Nacional: *Las bodas de Fígaro*, *Rigoletto*, *Carlota* y *Los pescadores de perlas*. Junto con Tulio de la Rosa, Nellie montaría la coreografía de *Andrea Chenier*, para la Temporada de Ópera Internacional, además de participar en *Boris Goudonov*, *Carmen* y *La Traviata*. La agrupación realizó giras a Querétaro, Ciudad Sahagún y Chapingo.

Durante 1961 se incorporaron al BC los bailarines Francesca Wuthenau, Tania Álvarez, Maya Ramos, Ana María Garza, Maritza Córdoba, Amalia Betancourt, Marcos Paredes, Alfredo

²² *Idem.*

Cortés, Francisco Martínez y Aurelio García. El balance del año fue muy positivo, pues lograron funciones en los principales foros nacionales, además de que Nellie recibió un premio otorgado por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, por su obra *Trío*.

Para mayo y junio de 1962 el BC tuvo su cuarta temporada en el Teatro del Bosque, durante el Primer Festival de Danza organizado por Ana Mérida, jefa del Departamento de Danza; en él bailaron *Grand Pas de Quatre*, *El lago de los cisnes*, *Don Quijote* y *Las sílfides*, destacando la actuación de Nellie en la *Mazurka*. Otras obras no tradicionales que presentaron fueron *Un cuento*, *Vitálitas*, *La Valse*, *Trío*, *Variaciones* y *Huapango*. De esta función se dijo: "Verdaderamente, Ballet de Cámara ha logrado laudables progresos".²³ Sin embargo, un comentario del *Dance Magazine* criticó el innecesario montaje del segundo acto de *El lago de los cisnes*, e impulsaba la vocación modernista del BC: "su línea no es la resurrección de ballets como éste, que otros coreógrafos están mejor equipados para realizar, sino en la dirección marcada por el *Trío* de Nellie Happee".²⁴

En septiembre se presentaron en el Teatro Novedades de Torreón, contratados por el Club Rotario para la Feria del Algodón, con la obra *Homenaje*, montada especialmente para la ocasión.²⁵ Durante el mismo año realizaron giras a Michoacán, Coahuila y Guerrero, donde estrenaron *Eioua* de Gloria Contreras.

El BC hizo también dos programas para la televisión con coreografías de Tulio de la Rosa y participó en la Temporada de Ópera, con las obras *Aída*, *Adriana Lecouvreur* y *Los pescadores de perlas*. En una reseña de *Aída* se afirmó: "...el cuerpo de baile, encabezado por la bellísima Socorro Bastida, fue eminente, variado, rico y magnífico; ni en la gran Ópera de París, que en sus ballets finca tan grande parte de su prestigio, se puede ver un ballet mejor, dentro de una ópera; ni en Nueva York, ni

²³ *Siempre*, mayo de 1962; FR AV- FON 225.

²⁴ *Dance Magazine*, julio de 1962, APNH.

²⁵ *El Siglo de Torreón*, 7 de septiembre de 1962, FR AV-FON 252.

en Italia... el ballet... hizo del tercer acto el mejor de la presentación y ganó muy ruidosos aplausos".²⁶

Al inicio de 1963 el BC grabó otro programa televisivo; además bailó, contratado por el INBA, la coreografía *Lakmé* de Happee para la Temporada de Ópera Nacional, y por la Fundación Morales Esteves, *La Traviata* y *Aída*; sin embargo, su participación en las Temporadas de Ópera se vio cada vez más restringida:

"Hicimos mucho trabajo para ópera; el Ballet de Cámara se propuso ganar el espacio que ofrecían las óperas... todo mundo cogía estas funciones como por no dejar y nosotros nos propusimos hacer una cosa bien hecha. Tulio hizo una estupenda Aída, yo hice Lakmé. Ballet Concierto también intervenía. Una vez ya nos habían dado una obra, ese día íbamos por la música para empezar a trabajar y al llegar nos dijo la señora Quesada de Conciertos Daniels que siempre no; se la habían dado a Ballet Concierto. De lo ofuscada que estaba me levantaron una infracción, con toda la tristeza y el desaliento que sentíamos, vinimos a la casa e ¡hicimos una fiesta!"

En agosto de ese año, próximo a desaparecer, el BC se presentó en el PBA, con gran aceptación de público y crítica, con el programa *Ballet-Jazz*, con coreografía de Tulio de la Rosa acompañada por el Quinteto de Tino Contreras. Esta obra muestra la apertura del grupo hacia las expresiones populares.

Nellie rememora cómo, desde los inicios del BC, su preocupación principal fue conseguir un entrenamiento adecuado. Si al principio uno de los problemas a vencer fue la falta de un espacio para clases y ensayos, con el tiempo la figura de un maestro se hizo indispensable:

Chepina (Lavalle) nos ayudó, porque nosotros no teníamos dónde ensayar. Yo daba unas clases en el Seguro Social; yo le

²⁶ "Ballet de Cámara, Las sílfides", *Excélsior*, junio 21 de 1962, FR AV- FON 252.

daba a las gorditas y Tulio a las chiquitas, con tal de que nos dieran un salón. Un día nos prestaban donde había conejos, otro, donde no había espejos. Después de seis meses de dar clase ahí, un día fuimos a hacer clase a mi estudio y, al verse en un espejo, Clara Carranco se soltó llorando, porque estaba toda descolocada. Chepina nos prestó el salón 3 de la Academia a partir de 1960.

Con la intención de estimular a su grupo, Nellie Happee viajó a Nueva York, donde tomó clases en la Escuela del American Ballet Center y el American Ballet Theatre, aunque expresa un tanto desencantada:

Me iba cada rato a tomar clases y me daba cuenta de que para avanzar tenías que salir, tener maestros; pasaba dos meses fuera y regresaba distinta. Con esa experiencia, era yo la que tenía que convencerlos de esta necesidad, ¿tenía que jalar sola la carreta!

Nellie sentía que el rigor técnico de la época, comparado con el que conoció y vivió en Estados Unidos y Europa, no era suficiente. En una entrevista declaró a Lin Durán:

Un grupo... corre el peligro de estancarse si no está continuamente vigilado por un maestro cuidadoso... creo que puedo dar buenas clases, sobre todo después del curso que tomé en Londres. Pero el problema es que también soy bailarina, y no puedo entrenarme y dar buenas clases a un tiempo. En el mismo caso están Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa, que deben atender primero que nada a su entrenamiento de bailarines.²⁷

Con un interesante trabajo que la respaldaba, pensó en solicitarle al director de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, su apoyo para la contratación de la maestra Beatrix Thompkins, de la escuela de Robert Joffrey, lo cual no logró. Gloria Contreras invitó por

²⁷ Durán, Lin, *op. cit.*

cuenta del grupo a la maestra Allegra Kent, también neoyorquina, quien por problemas personales no pudo permanecer en México. Nellie también soñó con invitar a trabajar con el grupo a Anthony Tudor, durante su período vacacional del Metropolitan Opera House, pues:

...su tendencia artística encajaba perfectamente con nuestra concepción del ballet moderno. Me apasionaban sus obras, sobre todo, El jardín de lilas y Columna de fuego.²⁸

Este sueño tampoco pudo realizarse. Con el paso del tiempo, Nellie ha hecho un recuento del trabajo realizado dentro del BC, y de sus inicios en la producción coreográfica:

Con Ballet de Cámara me inicié y tuve un clima muy agradable para trabajar, porque había una identificación de metas, estaba en mi hábitat, no me sentía juzgada, trabajaba con gente que quería hacer la obra y me daba el cien por ciento. Fueron mis primeros triunfos, y curiosamente, desde la primera obra que hice tuve muy buena aceptación. Trabajábamos muy unidos y todo mundo jalaba parejo y había mucho respeto. Nos preguntaban cómo lográbamos esa unión; es que creíamos en lo que estábamos haciendo. Queríamos hacer obra clásico-contemporánea, pero yo entendía que para esa época teníamos que tener obra de repertorio para atraer a la gente, ya que el clásico no tenía mucho público y la danza moderna había perdido el suyo. Además teníamos que dar funciones y muchas veces no teníamos suficiente repertorio de obras nuevas. Con Ballet de Cámara tuve la experiencia de creer en algo y nunca pude repetirla; sentir que todo mundo está en lo que está.

Para el BC Nellie creó *Variaciones*, *Trío* y *Dueto*, obras íntimas, con gran significado personal, para lo cual requería estar muy cerca de los intérpretes. Según explica, en la obra tradicional se

²⁸ *Idem.*

sentía ya encerrada, y quería experimentar con la libertad del torso y el trabajo de piernas:

...desde que estaba en Francia y veía, por ejemplo, las obras de Janine Charrat, me gustaban mucho, era clásico-contemporáneo. Viajaba mucho, en las vacaciones me iba a tomar los cursos a Londres, y después de ver al Sadler's, simplemente la Ópera de París no me gustaba... Nunca se me podrá olvidar un Don Quijote de Lifar. Eran tres Dulcineas, y luego entraba madame Darsonval de puntitas y a mí se me erizaba (el pelo), yo ya traía otro concepto, gracias a la danza moderna que viví en México. No fue una cosa voluntaria, es que era lo que a mí me llenaba.

Variaciones tiene libertad de torso, cosas de Von Laban que el clásico no tenía. Tuve la suerte de que en la Casa de México, en París, vivieran varios filósofos, entre ellos Emilio Uranga. Era un gran conversador, yo lo oía y me encantaba... nos hablaba de nuestro regreso. Nos decía que no podíamos venir a buscar, al regresar, lo que habíamos dejado en Europa; que había otros valores. Nos hablaba de las selvas, de la luz y la calidez...

Estas primeras realizaciones fueron parte de una etapa en la vida coreográfica de Nellie Happee. En ésta época se vio precisada a hacer obras diferentes y con distintas motivaciones, tanto internas como externas. Confiesa que las de mayor intimidad fueron resultado de diferentes experiencias emotivas y de una necesidad de "escupir" lo que sentía; realizó otras coreografías para cubrir las necesidades de programación del grupo, ya que a veces era muy caro pagar a alguien más para que montara la obra. Así, hizo coreografías "de encargo" para conmemorar fechas especiales, como *Homenaje* o las numerosas participaciones para la ópera, trabajo considerado por otras agrupaciones como secundario:

Homenaje fue realmente para un programa de televisión; Variaciones la hice porque quise; Trío, porque Gloria nos cobra-

ba mucho... y entonces Tulio me dijo 'Tienes que hacer algo.' Me había traído de Europa el Adagio de Albinoni y como que encajaba en el tiempo de un dueto de Gloria... Eran obras íntimas, que en realidad es lo que a mí me gusta... no tenían una historia, eran relaciones humanas, muy íntimas, pero para eso necesitas estar muy cerca de los intérpretes a fin de que haya una verdadera relación.

Las distintas experiencias que vivió hasta entonces la llevaron a importantes conclusiones, las que buscaría poner en práctica en favor de la danza nacional. Nellie trabajó arduamente junto con su agrupación, conquistando a un público a base de un trabajo inteligente y constante. Su calidad fue tal, que en 1963, por la destacada participación que tuvieron dentro de la temporada conjunta con el BBA, Celestino Gorostiza les ofreció integrarse al naciente BCM. Para Nellie y sus colaboradores del BC la elección entre la independencia o la inclusión en la que sería la compañía más fuerte del momento fue problemática. Bellas Artes tuvo reuniones por separado con Felipe Segura y Nellie Happee, representantes de dos de los grupos técnica y estilísticamente apreciados por las instituciones y el público, en las cuales les planteó opciones de su interés, convenciéndolos de integrar una sola compañía.

A Nellie se le ofreció formar parte del Consejo técnico-artístico, organismo a través del cual podrían pesar sus opiniones y línea de trabajo. Como co-directora del BC, tuvo que valorar el futuro de la agrupación: de ser independientes, competirían con una compañía que contaría con todo el apoyo de Bellas Artes. Al tener la misma línea, el BC se vería afectado, pues, por razones obvias, se daría preferencia a la compañía oficial. Bellas Artes afirmó tener la intención de contratar maestros y coreógrafos extranjeros para entrenar y hacer montajes con la nueva compañía, aspiración permanente de la maestra Happee, quien, como miembro del Consejo técnico-artístico, vislumbraba la posibilidad de tener influencia en el trabajo realizado. Otra idea que pesó en su decisión fue que sus bailarines por fin tendrían un sueldo fijo que les permitiría dedicarse de lleno a la danza.

A pesar de las protestas de los integrantes del BC, quienes desconfiaban del apoyo prometido por Bellas Artes, ella insistió en la necesidad de esta transformación hasta lograr convencerlos; en algún momento los bailarines llegaron a plantear la expulsión de Nellie, ya que no querían romper su unión:

El maestro Gorostiza me habló y me dijo que quería hacer la compañía Ballet Clásico de México e invitar a los integrantes del Ballet de Cámara. En aquel entonces no había fuentes de trabajo, lo único que a veces teníamos, además de conseguir funciones, era lo de la ópera... entonces dije: el pez grande se va a comer al chico, después no vamos a tener ni dónde bailar. Hablé con el grupo, que no quería. Me iban a expulsar del Ballet de Cámara... y yo insistía, creía que teníamos que entrar todos, porque si entraba yo sola, no iba a poder hacer nada; si entrábamos todos íbamos a tener un peso... el maestro Gorostiza me había dicho que íbamos a trabajar clásico tradicional y clásico-contemporáneo. Los convencí... entonces no supe que con esa decisión me cortaba la cabeza como creadora. Si no tienes un grupo que se adapte a lo que tú crees... ¡y ya estaba, yo lo tenía!

Se hicieron audiciones y los sinodales fuimos Ana Mérida, Lucero Enríquez, Felipe Segura y yo. Se decidió que íbamos a tener un director huésped, para evitar fricciones. Por decisión del Consejo técnico me mandaron, junto con el licenciado Espinoza de los Monteros, que era no sé que cosa de Ballet Concierto, a buscar maestro a Nueva York. Ana se empeñó en que debíamos hacer cinco programas distintos. Yo decía que no, que era demasiado para una compañía que se estaba uniendo. ¡Qué compañía del mundo monta cinco programas para su primera temporada!... empecé a sentir que lo que importaba era el bluff.

Con el maestro Gorostiza siempre me entendí muy bien; siempre trató de jalarme, pero nunca podíamos hablar con él. A la compañía la regía un Consejo técnico: Ana Mérida, Felipe Segura, Antonio López Mancera, Rodolfo Halffter y yo. Al año me retiré, cuando comprendí que lo que el Consejo decidía no siempre llegaba en los términos planteados al maestro Goros-

tiza, a través de la señora Ana Mérida. Imagínate como me sentía, después de seis meses de trabajo y los bailarines sin sueldo.

Pronto fue patente la compleja problemática implicada en la creación de esta nueva compañía oficial; la lucha de intereses y credos artísticos continuó, además de que surgieron nuevas fricciones debido a las promesas incumplidas. El ambicioso y presuntuoso deseo de proyectar el trabajo inicial de la compañía como si, según Nellie, ésta tuviera la calidad de una agrupación con muchos años de trabajo organizado, así como la deficiente programación, causaron que ella saliera del BCM tras un año de participar activamente en el proyecto.

Felipe Segura y Nellie Happee abandonaron la compañía tirando por la borda, ambos, muchos años de trabajo y esfuerzos. De esa forma, Bellas Artes adquirió los mejores bailarines de la línea clásica, a los que ni siquiera pudo cumplir económicamente. A nueve meses de haberse instaurado el BCM, no hubo dinero para sostenerlo por falta de una organización acertada y una planeación realista. A pesar de estas deprimentes condiciones, la mayoría de los bailarines siguió trabajando. Esta experiencia dejó a Nellie con una gran desilusión; trabajar en el medio institucional le ha producido, a lo largo de su vida, desconfianza, de donde la decisión de mantenerse discretamente alejada, cuando no en franca independencia.

De esta forma se resolvía la polémica entre técnicas, dándole puntilla al BBA y por consecuencia a la danza moderna, para fomentar el desarrollo de la danza clásica, considerada con mayor posibilidad de comercialización entre el público nacional. La decisión de terminar con la compañía oficial de danza moderna para dar apoyo a la expresión clásica fue evaluada por algunos críticos, entre ellos Hans Sachs quien, a pesar de sostener la tendencia en favor del clasicismo, advirtió el peligro de dar carpetazo a muchos años de danza moderna y perder elementos valiosos y propuestas interesantes.²⁹

²⁹ Sachs, Hans, "Segundo programa", Fondos musicales, *El Universal*, 6 de diciembre de 1963, APNH.

Lin Durán comentó en aquel momento: "...¡nunca aprenderán! con el ballet clásico, al desmembrar los grupos existentes para formar una sola compañía con las pretensiones y el lujo de las Marquis de Cuevas y Sadler's Wells, y a la que le auguro el más completo y, desde ahora, lamentable fracaso".³⁰ No obstante, la decisión estaba tomada.

Con el paso del tiempo, Nellie ha hecho un análisis del giro que tomaron los apoyos oficiales en favor de la danza clásica:

...siempre han manejado ellos, los contemporáneos, que se acabó la compañía porque se le dio el subsidio al clásico. Yo creo que el deterioro vino desde antes, por pugnas internas y por la falta de búsqueda y calidad de las obras que se presentaban.

3.2. "Un cambio de rumbo"

Habiendo tomado la difícil decisión de abandonar el BCM, que le ocasionara una enemistad temporal con Ana Mérida, Nellie parecía querer retirarse de la danza en forma definitiva. Su interés por las humanidades le hizo pensar en estudiar y dedicarse a la antropología, deseo que no pudo cumplir porque tenía que revalidar sus estudios en el extranjero, y porque una vez más su destino la reconcilió con la danza. En 1965 Amalia Hernández la invitó a hacerse cargo como asistente de la dirección del Ballet Folklórico de México, una experiencia en un campo desconocido que le ofrecía nuevos retos y recompensas inmediatas, como satisfacer su inmenso gusto por viajar:

Amalia me dijo "quiero que vengas conmigo", y entonces me fui a la gira de Estados Unidos y Canadá. Estuve viajando como dos años y pico, conocí la URSS, Polonia, Checoslovaquia, Fin-

³⁰ Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, CENIDI-Danza, INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1990, p.100.

landia, Noruega, Dinamarca, Australia y Nueva Zelanda. En el Folklórico aprendí a manejar un grupo numeroso, éramos 78 entre bailarines, músicos y cantantes; a adaptarme a distintos teatros y, sobre todo, a tratar a nuestra gente, a los músicos. Yo guardo un hermoso recuerdo de todos ellos y también de Amalia.

En Montreal, ella, que estaba recién operada, me dejó con la compañía y se fue a Nueva York. Me dijo que había que tratarlos muy duro, pero yo dije 'Así yo no puedo, yo voy a tratarlos a mi manera y si no puedo, pues me retiro'. Respondieron de maravilla. Cuando acabamos la gira ya estaban todos uniformados y tomando clase y calentamientos, y ya les gustaba. Por lo general tomaban mucho y cuando estábamos en Australia, para resolver el problema de la bebida, les dije: 'váyanse a los museos, hay parques nacionales divinos, vean los canguros, estudien, busquen novia, pero por favor ya no beban'. De repente, empiezo a ver unas güerazas por todos lados; teníamos un violín del mariachi, así chiquito, viejito, y se traía una güera que ¡ay mi madre! Entonces puse letreros que decían se prohíben las visitas, en los camerinos, en el foro, en los pasillos, y me dice uno de ellos: "¡Uy!, pues ahora sí nada más nos dejó los baños!"

Al renunciar al cargo de asistente en 1967, Nellie no abandonó la institución, siguió trabajando para la Segunda Compañía y fue nombrada directora de la Escuela del Ballet Folklórico de México:

Renuncié porque con tanto viaje me estaba alejando de mi interés principal, que era la danza clásica. Fui directora de la escuela cuando se daba clásico y moderno. Para folklore, me acuerdo que llevé a la maestra Noemí (Marín) y a Tizoc (Fuentes), porque se necesitaba algo más sistematizado, ya que los mismos elementos de la compañía se encargaban de las clases. Cuando Amalia decidió formar el Ballet Clásico 70, me encargué de ello.

Durante este periodo, y a pesar de las constantes giras, Nellie pudo seguir haciendo coreografía para el BCM, en aquel tiempo



Bachianas, BCM, (e. 1969). Foto: J. L. Arreguín

bajo la dirección de Michel Lland. Remontó *Encuentro* (1963), *Trío* y *Variaciones*, y montó *Bachianas* (1969). Estuvo a punto de montar *Ángeles barrocos*, pero por dificultades internas, en ausencia de Lland, desistió.

El crítico Hans Sachs reseñó *Encuentro* y reafirmó la línea de *Trío*: "La diminuta Nellie Happee se prodigó con dos (obras) en esta ocasión, ambas con el sello de calidad profesional que le caracteriza... (En) *Encuentro*, concebido sobre la música de Britten, encontramos una pronunciada influencia del belga Maurice Bejart, cuyas posiciones y movimientos son retomados en la mayor parte de la obra de Nellie para hacer una coreografía con determinadas virtudes en las que no destacan ni la originalidad ni la profundidad. En cambio, el ballet *Trío* con música de Albinoni es estupenda versión, suave y delicada en todos sus contornos, penetrante y elocuente en sus significaciones. Fue para nosotros un magnífico poema coreográfico que debe colarse en el acervo permanente de nuestros ballets".³¹

³¹ Sachs, Hans, "Segundo programa", *op. cit.*

En 1968 hizo *Cuarteto* con Ballet Independiente, grupo con el cual bailó durante la temporada para las Olimpiadas en el Teatro del Bosque.

A pesar del enriquecimiento artístico y personal que le proporcionó trabajar con el BFM, Nellie Happee seguía vinculada con la danza, pero sin desarrollar la línea que más conocía y le atraía. Una decisión estaba en puerta, la integración de un nuevo ballet de tendencia contemporánea que le abrió nuevas posibilidades de expresión personal y logró la difusión del ballet moderno, a través de la creación de otros coreógrafos con tendencia e intereses similares. En 1969 se empezó a gestar BC 70, agrupación que parecía querer resucitar al anterior BC. Nellie resume este nuevo momento de transición en su vida con las siguientes palabras:

Trabajar con Ballet Folklórico fue una gran experiencia artística... y especialmente, en el nivel humano; nunca había sentido algo así. Viajé mucho hasta que me di cuenta de que me estaba alejando cada vez más del clásico; hablé con Amalia y le expliqué mis razones para dejar de viajar. Entonces me propuso la creación de un grupo similar al de Ballet de Cámara, auspiciado por ella y dirigido por mí, se llamó Ballet Clásico 70. Este grupo estaba abocado a la creación y presentación de obras clásicas contemporáneas. No sólo yo realizaba coreografías, Amalia fue muy generosa, invitamos a coreógrafos extranjeros; chilenos, como Michael Uthoff y Jermán Silva; holandeses, como Job Sanders; estadounidenses como John Fealy; y Graciela Henríquez, venezolana. El grupo duró de 1969 a 1974.

En documentos del BFM se asienta la justificación e inicio del BC 70 bajo los auspicios de Amalia Hernández, quien intentaba expandir el importante trabajo dancístico realizado hasta entonces a través de sus compañías Ballet Folklórico de México, Ballet de las Américas y Ballet de los Cinco Continentes. En este ambicioso período de crecimiento y expansión, Amalia Hernández, ex-bailarina y coreógrafa del movimiento de danza

moderna mexicana, se acercó a las técnicas clásica y moderna con el objetivo de crear un grupo profesional y enriquecer las compañías ya existentes con elementos entrenados mediante dichas técnicas. El texto, encontrado en el archivo particular de la investigadora Patricia Aulestia, quien se encargara por algún tiempo de las relaciones públicas del BC 70³², y en el cual se registran los objetivos de éste, lleva por título "Ballet de Cámara", por lo que suponemos Nellie trató de reconstruir su anterior experiencia. Una crónica realizada para la revista *Tiempo* confirma esta suposición: informa que el BC renació bajo el patrocinio del BFM.³³ Después su nombre cambiaría a BC 70, quizá debido a la fecha en que se presentó al público.

La agrupación tuvo un período de preparación largo y cuidadoso; se asienta como inicio de ensayos el primero de julio de 1969, y como primera función el 15 de mayo del siguiente año. Se hace mención explícita del deseo de conjugar los estilos clásico y moderno como línea de trabajo, acentuando la búsqueda de nuevas posibilidades de moverse: "La liberación partió de la danza moderna, que incorporó a la danza el uso del torso, la relación más libre con el centro de gravedad y con el piso. Durante algún tiempo esto significó una ruptura tan marcada, que se produjo una mutua exclusión y en cierta forma el desarrollo de dos tradiciones paralelas. Actualmente, estas oposiciones tienden a desaparecer. Si bien siguen representándose obras de ambos tipos, así como de tipo folklórico, las corrientes creadoras muestran un despliegue más amplio de posibilidades, que integran lo que pudiera llamarse un nuevo lenguaje total contemporáneo, aunque haya diferencias de acentuación en unas u otras direcciones".³⁴

Resulta de gran interés constatar en los propósitos del BC 70 una síntesis de experiencias no sólo personales, sino de la co-

³² Ballet de Cámara (con pluma) BC 70, FR AV COM- 47.

³³ Ruiz, Luis Bruno, "Renace Ballet de Cámara", *Tiempo*, 4 de agosto de 1969, APNH.

³⁴ Ballet de Cámara. FR AV COM - 47.

munidad dancística, que con el paso del tiempo maduraba y reconocía nuevas necesidades y relaciones con el público. Se describieron como funciones del Ballet:

- a) la formación de un repertorio de obras contemporáneas de danza clásico-moderna, mexicanas, latinoamericanas y norteamericanas;
- b) la formación de una relación de trabajo creadora entre coreógrafos, bailarines y maestros, que funcione como un taller de búsqueda de nuevas formas de expresión;
- c) la integración de un reducido grupo de bailarines que, por el tamaño del grupo, su carácter de taller, así como el contacto con coreógrafos nacionales y extranjeros brinde especiales oportunidades de desarrollo personal de acuerdo con sus características individuales;
- d) el acercamiento de artistas de otras artes que se integren al trabajo del taller: músicos y pintores que con los trabajos realicen una obra creadora total; y
- e) la formación de un público exigente y estimulante, cada vez mayor, que sepa apreciar este tipo de obras, y con su presencia hacer vivo el espectáculo.³⁵

Los lineamientos perseguidos por el nuevo BC 70 muestran un conocimiento profundo del trabajo realizado en compañías tradicionales, y la búsqueda de una organización diferente, que propiciara las relaciones subjetivas y personales. Se nota el planteamiento de estrategias para captar nuevos públicos en la propuesta de un grupo reducido, de fácil acceso para su manejo, capaz de responder a la necesidad de divulgar la danza presentándose en foros pequeños, trasladándose fácilmente y viajando por el país. En todo esto se deja sentir el pasado inmediato de la coreógrafa y su experiencia de trabajo en el movimiento de la danza moderna mexicana, cuyo proyecto logró la participación de distintos artistas.

³⁵ *Idem.*



Ballet Clásico 70, de abajo hacia arriba, der., Maclovia Carrión, Marisela Acosta, Elena Carter, Elsa Recagno (sentada), Ruth Noriega, Ricardo Riebeling, Carlos López, Socorro Larrauri, Roberto Sánchez, Aglae Verni, Nellie Happee, Guillermina Sánchez y Onésimo González.
Foto: Manzano

Las primeras presentaciones del BC 70 fueron principalmente en el Teatro del Ballet Folklórico el cual, ubicado en pleno centro de la ciudad y gracias a su vinculación con la danza folklórica, prometía convocar a un público distinto del de Bellas Artes. Muy pronto, tomó parte en funciones importantes; en junio de 1971 bailó dentro del Primer Festival Internacional de Danza, junto con seis compañías mexicanas, Ballet Nacional, Taller Coreográfico de la UNAM, Ballet Clásico de México, Ballet Independiente, Ballet Contemporáneo de la ADM y Ballet Folklórico Internacional; y cuatro extranjeras, el Ballet-Theatre Contemporain de París, First Chamber Dance Company de Nueva York, el Ballet Nacional del Senegal y Cuzco Inca Folklore de Perú. Este Festival se llevó a cabo en el Teatro del Ferrocarrilero y en el Palacio de Bellas Artes, donde el BC 70 presentó las obras *Mozartiana*, de madame Dambré; *Dúo posible*, de John Fealy; *Juegos*, de Graciela Henríquez; *Intermezzo* y *Screenplay*, de Job Sanders; y *Dueto*, de Nellie Happee.

En una de las muchas reseñas que aparecieron en distintos diarios y revistas, se anotaron los rasgos sobresalientes de algunos de los grupos participantes. De Ballet Nacional, "Yuriko se llevó las palmas";³⁶ del grupo francés se admiró su técnica y dis-

ciplina: "Estábamos frente a una compañía de ballet clásico moderno de altísimos kilates";³⁷ sin embargo, tuvo funciones vacías y se lamentó que el público no pudiera apreciar una de las mejores compañías participantes dentro del Festival.

Una vez más nos percatamos de la gran aceptación del estilo dancístico de Nellie Happee, del cual se señaló: "... llenó totalmente nuestro máximo coliseo, siendo ésta la única compañía que lo ha logrado. Además de que es para nuestro gusto el mejor conjunto clásico-moderno con que actualmente contamos, ha sabido rodearse de los elementos necesarios para que cada función sea un positivo triunfo. Con tan solo catorce bailarines logran unas veladas tan equilibradas y tan profesionalmente perfectas que nadie puede salir defraudado." La reseña concluye: "Un triunfo muy grande de Ballet Clásico 70, que sigue una ruta ascendente extraordinaria".³⁸

Otra crítica de julio de 1971 señala: "La coreografía de Job Sanders es sugestiva. Parece el escenario un palacio de espejos, entre sueño y realidad y al compás de una música evocadora el hombre persigue a la imagen, busca su sombra y descubre que llevar el sombrero en la cabeza es el triunfo y que perderlo y olvidarlo... es un principio de que las cosas van mal... La música de pronto se encrespa, se sincopa y los rostros de los que bailan adquieren esas líneas que marcaban los rostros de los oyentes de Louis Armstrong: el frenesí corre por los pies, por la sangre y parece ser la imagen del que busca diariamente el triunfo que luego se esfuma como el sombrero de Chaplin".³⁹

³⁶ Wilhem, Kurt Hermann, La semana musical, *El Redondel*, 25 de julio de 1971. APPA

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ Guillén, Fedro, "El sombrero de Chaplin", Ballet clásico, *Revista Mexicana de Cultura*, 25 de julio de 1971. APPA. Job Sanders, coreógrafo de talla internacional que fue contratado para trabajar con BC 70, fue director del Ballet Clásico de México, lo que provocó una ruptura en esta compañía. Trabajó para ballets de la talla del Ballet Teatro de Holanda, Ballet de Israel, Ballet Noruego, Ballet Teatro de Nueva York y Harkness Ballet, entre otros. APPA

De la coreografía de Nellie *Dueto* se escribió: "Surge un verso de Homero Aridjis: A veces uno toca un cuerpo y lo despierta... Es la descarga eléctrica que yace oculta, como una sierpe antediluviana y que saca la lengua cuando una mano se extiende y roza otra epidermis que fosforesce... La sala se llena de un aroma casi bíblico. Al fondo Grieg y su música que parece nacer de la poesía de los fiordos. Hay algo de pagano y de religioso en el acercamiento de la pareja que está en el escenario. Él puede ser Adán, antes y después de la manzana. Ella yace tendida como soñando con noches del paraíso. Y en los pasos del danzante que busca a la eterna compañera está todo el ritual de la vida, todo el despertar del sueño que hemos vivido antes y que posiblemente vivamos después de haber sido transeúntes de este impar planeta".⁴⁰ O bien: "...logra expresar la más recóndita poesía del sentimiento del amor por medio de actitudes plásticas que fascinaron al público... Este número debió haber tenido mayor duración, ya que fue muy breve".⁴¹

Estas breves descripciones permiten darnos cuenta de la línea estilística que planteaba el BC 70; obras frescas, chispeantes, desarrollos originales que atraían al público no sólo por su novedad, sino por el manejo técnico de los bailarines. El grupo abría nuevos parámetros del gusto. No obstante, también existieron críticas adversas, que desde otra óptica exigían una definición distinta de las pretensiones del grupo. Felipe Cazón Arriaga comentó:

...es un conjunto de bailarinas extraordinarias y bailarines pesados y gordos... Por otra parte, Ballet Clásico 70, surgido de Ballet de Cámara, no se ha propuesto otra cosa que la recreación de la danza de puntas, contemporanizándola con los hallazgos en el orden experimental de la moderna. Y danza moderna, aunque ahora se mezcle por igual ambas, es cosa muy distinta, porque son estilos y espíritus diferentes. Nellie Happee combina estos elementos y en algunos ballets ha logrado este ideal, pero no en otros, no estamos de acuerdo

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Rapsodia, "Función del BC 70", *La Prensa*, 30 de agosto de 1971, APPA.

Dueto, Tania Álvarez y Onésimo González, BC 70, (e. 1971).



con las mixturas, claro, sólo en aquellas en que el propósito y la voluntad artística se reúnan para confeccionar un extraordinario ballet. Le aclaro también que no es posible hacer regresiones en el orden experimental (Mozartiana). El ballet es un juego serio y peligroso, quien se arriesga debe arriesgarse con talento." Le aclaraba también que por lo anterior la compañía no había podido dar una unidad de estilo. "¿Cómo es posible colaborar con coreógrafos de toda índole?... si hay calidad eso no importa, pero en el programa presentado no vimos otra cosa que coreografías muy inferiores a lo que esta compañía ha presentado otras veces.⁴²

Los integrantes del BC 70 eran entonces Ruth Noriega, Elena Carter, Patricia Aulestia, Elsa Recagno, Guillermina Sánchez, Tania Álvarez, Marisela Acosta, Patricia Romero, Carlos López, Onésimo González, Ricardo Riebeling, Dante Palomino, Alejandro Schwartz y Enrique Constante. Posteriormente se agregarían a él las bailarinas Maclovia Carrión, Cristina Gallegos, Victoria Larrauri, Gloria Macías y, en su última época, Aglae y Cleya Verni. Entre los hombres, Sergio Vicencio, Julio Martínez y Roberto Sánchez.

⁴² Cazón Arriaga, Felipe, "El Ballet Clásico 70 en el Festival de Danza Internacional", *El Día*, 21 de julio de 1971. APPA

En una entrevista hecha a Nellie Happee, ésta refuerza enfática uno de los principales intereses del grupo:

*“Nuestros bailarines dominan la técnica tradicional, pero en cualquier momento saben moverse en el escenario con cualquier música, incluyendo el a go-go, si es necesario... Ellos han perdido el miedo de no seguir una línea determinada en la estética de la danza, porque en la danza moderna entra todo, pero presentado con el refinamiento de la danza clásica ... Otro de los problemas que afrontan los innovadores de la danza, es que no hay escuela de coreógrafos en nuestro país, todas las obras son extranjeras... también será uno de los cometidos fomentar la coreografía en la danza clásica y moderna, como ha sido ya con las obras logradas de John Fealy, Graciela Henríquez y Gloria Contreras”.*⁴³

Otra entrevista del momento registra:

*“Al principio del pleito “los modernos” argüían que “los clásicos” habían hecho todo lo que se puede hacer dentro de una escuela tan reducida en la posibilidad de sus movimientos... los clásicos aseguraban que los modernos se habían estancado por las limitaciones que ellos mismos se habían impuesto al tratar de rehuir cuanto significaba la técnica clásica. Y lo triste es que ambos tenían razón... (Ballet Clásico 70) busca una compañía de solistas que se integren a un todo, el cual tenga su sello propio”.*⁴⁴

En noviembre del mismo año (1971) el BC 70 participó en las funciones de los Domingos Populares de la Cultura en el Teatro del Bosque, presentando *La favorita*, de Nellie Happee; también se anunció una gira a Ciudad Victoria, Ciudad Mante y Tampico,

⁴³ Gutiérrez, Alicia, “Danzar en la punta de los pies o descalzos, pero danzar”, *El Universal*, 7 de julio de 1971, APPA.

⁴⁴ Niño de Rivera, Gloria, “La batalla de los clásicos vs. modernos”, *Hablemos*, magazine, 31 de octubre de 1971, APPA.

La favorita, Guillermina Sánchez y Ricardo Riebeling, BC 70, (e. 1971).



en el estado de Tamaulipas, en la cual el grupo cosecharía grandes triunfos.

Para estas fechas, con su inquietud permanente por lo que sucedía técnica y coreográficamente en los centros mundiales de la danza, Nellie declaró estar en contacto con las compañías Joffrey Ballet, Rebekah Harkness y Alvin Ailey.

BC 70 inició sus actividades de 1972 con funciones dominicales para el IMSS. Fue un período de apertura, en que se registran las contrataciones de dos coreógrafos latinoamericanos, Jermán Silva y Michael Uthoff. Silva, coreógrafo de origen chileno que trabajó primero con el BCM, montaría para BC 70 *El forastero*, basado en una leyenda chilena llamada *Las tres Pascualas*, que plantea la relación de tres hermanas y un hombre fuereño. Michael Uthoff fue becario de la Rockefeller Foundation en la Julliard School, y alumno de Anthony Tudor y José Limón.

Con los nuevos coreógrafos, la línea de BC 70 tendió hacia obras de mayor abstracción y audacia temática; Uthoff destacó

escuetaamente las cualidades de su *Concierto Grosso*: "Es una obra de carácter abstracto. Tomando como base los diferentes temas de la obra, los bailarines desfilan por el escenario, evitando en lo posible las formas simétricas".⁴⁵

En una crónica de aquellas fechas, Luis Bruno Ruiz no dejaría pasar la oportunidad de hacer públicos sus positivos comentarios y reproducir las palabras de la directora de BC 70:

*El Ballet... realiza una intensa labor de búsqueda de coreografías que determinen su fisonomía... preferimos como obras base del repertorio aquéllas que han sido más adecuadas a las posibilidades físicas, culturales y espirituales del grupo y de los espectadores. Ya experimentamos primero con lo plenamente moderno y no dio el resultado necesario. Buscamos algo que no esté lejos de nuestra línea... nosotros debemos trabajar no precisamente en el término medio, sino realizar ballets en la avanzada del clásico-contemporáneo.*⁴⁶

Procurando acercarse a los escenarios latinoamericanos, BC 70 no sólo trabajó con coreógrafos sudamericanos, sino que se presentó en Quito, Ecuador gracias a una invitación oficial para festejar el seicentenario de su Independencia. Durante este acontecimiento ofreció siete funciones, cuyas reseñas señalan la actuación de buenos bailarines técnicos, a pesar de su juventud; de coreografías variadas y sugestivas; y de una especial alegría y libertad que se antojan como las notas características del grupo.⁴⁷

De regreso a México, BC 70 realizó una gira a Guadalajara para actuar en el Festival del Folklore Internacional. En ese mis-

⁴⁵ Baqueiro R., Eloísa, "El coreógrafo Michael Uthoff", Ópera, conciertos, ballet, *El Nacional*, 4 de abril de 1972, APNH.

⁴⁶ Ruiz, Luis Bruno, "Nellie Happee: BC 70 realiza una intensa labor de búsqueda", Temas de Ballet, *Excelsior*, 2 de abril de 1972, APPA.

⁴⁷ Rodríguez Casteló, Hernán, "Deliciosas veladas nos ha dado el BC 70", *El Tiempo*, Quito, Ecuador, 2 de mayo de 1972. APPA



Quinteto, Maclovia Carrión, Sergio Vicencio y Marisela Acosta, BC 70, (e. 1970).

mo año participó en los Domingos Populares de Cultura, del Teatro del Bosque y bailó durante el mes de diciembre en Bellas Artes, donde se estrenaron las obras *La trampa* de Job Sanders y *Quinteto* de Nellie Happee, esta última dedicada a "Los hombres y las mujeres que aguardan vivir sin soledad", lema que corresponde al literato Juan Bafiuclas, con música de Igor Stravinsky.⁴⁸

Un crítico concluyó que la compañía aún no había logrado la unidad debido a las distintas colaboraciones de coreógrafos de índole tan distinta.⁴⁹ Nellie defendía la necesidad de apertura técnica y estilística con la intención de dar un espectro amplio de lo que la danza podía ser:

La verdadera liberación de la danza surgió con la moderna, que implantó señaladas diferencias -tanto en técnica como en estilo.

⁴⁸ "El Clásico 70, hoy en Bellas Artes", *Cine Mundial*, 3 de diciembre de 1972, APPA.

⁴⁹ Cazón Arriaga, Felipe, "El Ballet Clásico 70 en el Festival Internacional de Danza", *El Día*, 21 de julio de 1971, APPA.

*forma y contenido- con los métodos anteriormente imperantes... Aunque continúan representándose obras de una y otra tendencia, las corrientes creadoras muestran progresivamente un despliegue más amplio de posibilidades que integran lo que podría llamarse con propiedad un lenguaje contemporáneo, a tono con la sociedad y el tiempo que nos ha tocado vivir.*⁵⁰

Raquel Tibol, una de las críticas de arte de mayor peso del momento, nos ofrece un balance del grupo, en el cual se vislumbra la defensa de su postura ideológica personal, en favor de la danza mexicana con “contenido trascendente”. A la vez señala las dificultades ya planteadas por Nellie en relación con su patrocinio, las que llegarían a afectar a la agrupación, quizá con mayor importancia la referente a la intención de atraer a un público con muestras accesibles y “fáciles de digerir”:

“Desde hace muchos años Nellie Happee se había rebelado como una coreógrafa de sutilezas psicológicas, sentido del espectáculo, capaz de combinar con amabilidad técnica clásica y moderna. El show no iba en su temperamento ni con su vigilante honestidad artística. Pero desde el momento en que su grupo quedó como subsidiario del BFM que dirige Amalia Hernández, aquellas cualidades trabajosamente logradas fueron sometidas a una especie de sonrisa a como diera lugar... Lo festivo no puede imponerse; como lo trágico o sentimental se logra por una particular predisposición del creador. ¿Además quien podría probar que las sonrisas acartonadas son cheques al portador para el éxito?... Pero pronto vendrán estrenos que le permitirán a Nellie y a sus excelentes bailarines rescatar su autenticidad. Grupo de gente joven, con mucho amor a su profesión, podrá salir adelante y evitar que la sombra de doña Amalia y las recitaciones de Quijano terminen ahogándolo”.⁵¹

⁵⁰ Hoja volante sobre BC 70, manuscrita, 18 julio 1971, FR AV PER 422/42.

⁵¹ Tibol, Raquel, “Ballet Clásico 70 busca fortalecerse”, *Excelsior*, 24 de septiembre de 1972, APNH.

Nellie realizó para el BC 70 varias obras coreográficas en la que resultó una época de gran experimentación personal, después frenada por no coincidir con los objetivos de éxito y aceptación de su patrocinador. Esta lucha por la definición conceptual de la línea del grupo limitó de alguna manera la búsqueda estilística de Nellie Happee, quien se declaró insegura de seguir sus impulsos de experimentación por temor a la desaprobarción. En sus declaraciones se percibe una tensión entre su finalidad artística, el deseo de encontrar un estilo propio y para el grupo, la idea de complacer los objetivos institucionales y, finalmente, conseguir un público que justificara su presupuesto:

Con Clásico 70 me desarrollé, pero tenía que estar dentro del renglón de una programación determinada... hacía las obras que necesitaba la compañía; entonces tenía la doble función de directora y coreógrafa. Por ejemplo, Rasa lila la hice porque se suponía que Gloria iba a hacer no sé que obra, y luego no la hizo. Tenía que haber un contraste en el programa; la temática que trabajé fue un universo femenino, con tres mujeres, donde de pronto irrumpe el varón y tiene una relación muy corta con cada una, picando nada más. Había yo pasado por una experiencia similar... pica y pica, y se va al final.

Las tres mujeres se van acercando hincadas y se unen a un destino común. Rasa lila es como hindú, andaba yo buscando una fuerza en el movimiento. A Amalia no le gustó. Hice Dueto en ocho días, en unas vacaciones de Semana Santa. Hice Quinteto, y pude irme ya por otra línea, pero no encontré apoyo, porque a Amalia tampoco le gustó, dijo que no era "ni chicha ni limonada."

Nellie realizó para BC 70 una de sus coreografías más logradas, *Ángeles barrocos*, sobre la cual Luis Bruno Ruiz expresó: "En nuestro concepto este ballet tiene como antecedente uno de José Limón titulado *Tonantzintla*, inspirado en los ángeles barrocos de una iglesia de ese pueblo. Las figuras en movimiento creadas por Limón están más apegadas al estilo mexicano, un tanto chu-

Rasa lila, Elsa Recagno, Dante Palomino y Guillermina Sánchez, BC 70, (e. 1970).



rrigueresco de ese templo; los ángeles de Nellie Happee son más laicos, tienen la gracia italiana de la propia música de Vivaldi, con ese refinamiento pleno de musicalidad”.⁵²

En 1973 se efectuó el ambicioso proyecto coreográfico para el poema de Griselda Álvarez *Letanía erótica para la paz*, realizado por Nellie Happee, John Fealy y Roseira Marengo como coreautores, música electrónica de Rocío Sanz y Rodolfo Sánchez Alvarado, y voces en escena de María Douglas y Maricruz Nájera. La obra trataba el tema de la guerra y el deseo de amor y paz que se sentía latente en la humanidad. Era un mensaje de esperanza: “Y sabemos que el amor es la única muralla donde se estrella la soledad y donde la muerte no puede pronunciar su última palabra” (Griselda Álvarez).⁵³

La crítica destacó la habilidad técnica de los bailarines comparada con la de otras épocas (nacionalismo): “dentro de su

⁵² Ruiz, Luis Bruno, *Temas de Ballet*, *Excelsior*, 5 de marzo de 1973, APNH.

⁵³ Programa de lujo, APNH.



Letanía erótica para la paz, BC 70, (e. 1973).

estructura más abstracta, los bailarines se destacan por la perfección tanto de su técnica como de su anatomía corporal”: “Las evoluciones de los hombres y mujeres en el escenario resultaban de tal hermosura... A su vez el poema, a pesar de su belleza y de su dramaticidad, quedaba rápidamente olvidado ante las notas desgarradoras de la música...”; en la misma reseña se critica a las actrices participantes, quienes parecían estorbar.⁵⁴

Desde 1972 Nellie Happee había declarado su intención de captar un público popular y amplio, por lo que planeó realizar “circuitos periódicos a universidades, casas de cultura y asociaciones”; en esta entrevista insistía en sus objetivos:

...estamos haciendo obra contemporánea, inclusive a veces se juega un albur al montar alguna obra de este tipo, porque puede gustar o no, pero lo importante es que al montar las obras... las ideas... el grupo las transforma al lenguaje de la danza clásica

⁵⁴ “Espectáculo unitario del Ballet Clásico 70”, *El Día*, 8 de junio de 1973, APNH.

*contemporánea y hemos notado que funciona perfectamente desde el punto de vista del movimiento... La danza se ha democratizado; ahora lo que se dice el coro ya participa y da mayor brillantez a las obras, no como antes que solo uno o dos elementos destacaban.*⁵⁵

El BC 70 pretendió llegar a los jóvenes a través de temas que les interesaran y con los que pudieran identificarse; con un repertorio variado e innovador creó un público que gustaba de su frescura. En el campo artístico entrenó y convocó a bailarines jóvenes y talentosos que después descollarían en la danza nacional. También participó en programas de danza para la televisión; en noviembre de 1972 se anunció su colaboración con Canal 11. En la Temporada dominical de danza (1973) dio funciones en convenio con el IMSS en los teatros Tepeyac e Hidalgo, para los derechohabientes de esta institución. Además realizó importantes giras por la República: Tampico, Morelia, Jalapa, San Luis Potosí, San Miguel de Allende, Aguascalientes, León, Salamanca, Monterrey, Nuevo Laredo, Guadalajara y Puebla.

Esta agrupación logró sobrevivir con entusiasmo durante cinco años gracias a sus distintos integrantes: patrocinadores, maestros, bailarines y coreógrafos; sin embargo, finalmente se desintegró, quizá por representar una carga económica además de una línea artística y de trabajo muy diferente de la del BFM. Nellie recupera y apunta algunos de los problemas que la determinaron a abandonar el proyecto:

...se esperaba que tuviera tanto éxito como el Ballet Folklórico, pero no fue posible, porque el público que teníamos no era de extranjeros, era el nacional. No había suficiente público, la gente no conocía el teatro, y lo peor era estar dando funciones con un mismo programa. Amalia quería agotarlo sin entender que así no puede funcionar una compañía de clásico. Era pre-

⁵⁵ "Funciones populares para difundir la danza clásica y moderna, plan de Nellie Happee", *Excelsior*, 9 de septiembre de 1972. APPA



Ángeles barrocos, Nellie Happee, Elena Carter, Maclovia Carrión, Victoria Larrauri, Patricia Romero y Sergio Vicencio, BC 70, (e. 1970). Foto: Manzano

ferible hacer una temporada y luego otra. Yo le decía a Amalia: '¿Por qué no mejor hacemos temporadas y después salimos?', pero seguíamos trabajando, sin vacaciones ni descansos, como el Folklórico. Le trataba de explicar que los músculos tenían que descansar, porque éramos un grupo muy chico y dábamos funciones cada ocho días pasara lo que pasara. Ella me decía: 'Es que si no me van a reclamar los del Folklórico.' Quería que el ballet ofreciera algo distinto al público, quería más variedad, y lo entiendo, pero crear un repertorio es tardado, no podíamos estar cambiando y hacer tanta búsqueda. Las personas que patrocinan la danza van a lo seguro, no están dispuestas a arriesgarse. Una es la que arriesga el pellejo y corres el peligro de que te pongan como lazo de cochino por lo que hiciste. Pero los medios oficiales quieren un resultado seguro e inmediato.

Para integrar y consolidar la compañía de ballet moderno en 1971 se abrió la Escuela de Ballet Clásico dentro del Ballet

Folklórico, con la idea de capacitar a bailarines adolescentes con una base técnica, quienes en corto tiempo podrían alcanzar un nivel profesional y participar con la compañía. Nellie Happee fue designada directora de esta escuela, cuyo programa contemplaba ofrecer enseñanza de ballet, danza contemporánea, danzas preclásicas y de carácter, y complementar el entrenamiento físico con conferencias y películas. Los maestros eran Victoria Larrauri, Carlos López, Francisco Martínez y John Fealy. Esta escuela perseguía un buen nivel técnico y artístico, con plena conciencia de lo que esto representaba para un país como México. En una entrevista para el Diario de la tarde, el 9 de septiembre de 1971, Nellie ya había declarado las dificultades del aprendizaje dancístico:

Considero que la mujer, al aportar su entusiasmo, energía y entrega a la danza, ha ayudado en gran parte a nuestro desarrollo cultural... los mexicanos somos musicales, con alto grado de sentido rítmico, poseemos imaginación, pero desde el punto de vista de la estructura física, tenemos muchas limitaciones, como caderas anchas, piernas y cuellos cortos, pies sin empeine... debemos superarlas a base de trabajo hasta hacer de nuestro cuerpo un instrumento capaz de expresarnos.⁵⁶

Desde 1971 hasta agosto de 1974, cuando se disolvió el Ballet Clásico 70, Nellie realizó otras importantes actividades dentro de su carrera: viajó a Guatemala, para visitar a la Compañía de Bellas Artes, con la cual aún mantiene lazos; colaboró con el Taller de Danza Espacios de Sonia Castañeda, montando *Pequeño concierto*, con música de Samuel Barber; hizo las coreografías *Ballet d'Action* para el Ballet de Coyoacán y *Pas de Sept*, para el Ballet San Ángel. En 1975 visitó compañías y escuelas de danza en Holanda, París y Nueva York, y en septiembre fue coordinadora coreográfica del ballet masivo *Al filo*

⁵⁶ Mendoza, Graciela, "Es importante el papel de la mujer en el campo de la danza", *Diario de la Tarde*, 9 de septiembre de 1971, FR AV PER 442/ 42.

del agua de Waldeen, presentado en la Clausura del Primer Congreso sobre Educación del Tercer Mundo.

3.3. “*Mi regreso al seno de Bellas Artes*”

Disuelto el BC 70, pasaría poco tiempo para que Nellie fuera llamada nuevamente a las filas de la danza profesional, esta vez para sumarse a la reorganización de la CND, bajo la dirección del ingeniero Salvador Vázquez Araujo. En 1975 el INBA decidió contratar la asesoría permanente del Ballet Nacional de Cuba, mediante un convenio de amplias perspectivas, cuyos acuerdos principales se referían a docencia, montajes e intercambio de bailarines y coreógrafos. Patricia Cardona registra el momento: “Es, sin duda alguna, la primera vez en la trayectoria de la danza clásica en el país que se intenta uniformar la técnica con un método que es aceptado unánimemente y respaldado por la eficacia alcanzada en su propia sede, el Ballet Nacional de Cuba.”⁵⁷

Con objeto de lograr el éxito de un plan tan ambicioso para la danza clásica nacional, se convocó a las personalidades que pudieran enriquecer el proceso con su experiencia, entre ellas, Nellie, primero invitada a formar parte de la Comisión Artística, y posteriormente como co-directora artística de la Compañía; en 1976 se le nombró representante de la CND ante el Consejo de la Danza. Nellie declara que, antes de aceptar ser parte de este proceso, se había sentido cansada de los esfuerzos infructuosos por conformar y consolidar dos agrupaciones, por espacio de cinco años cada una. En plena construcción de su vivienda personal, encargada de su propia escuela y saturada de obligaciones, intentó una separación definitiva de la danza nacional. Tuvo deseos de ir a Cuba, pero no lo logró por problemas políticos. Partió a Holanda con la idea de quedarse, pero al no encontrar trabajo por llegar extemporáneamente a las audiciones para docentes, tuvo que regresar a México; sin embargo, durante este viaje tuvo oportunidad de ver los inicios del gran coreógrafo

⁵⁷ Cardona, Patricia, *op. cit.*, p. 34.

contemporáneo Jiri Kylian,* vivencia que le ayudó mucho en su visión artística:

Fue importantísimo, porque me tocó ver cuando empezaban las obras de Jiri Kylian, cuando todavía no era director del Netherlands Dance Theatre. Me contaron que tenían obras de un coreógrafo muy bueno, que querían contratar como director, pero no querían que los del Stuttgart se dieran cuenta de lo bueno que era, porque si no, no lo iban a soltar. Me tocó ver Stoolgame, y dije "No me puedo ir, tengo que volver a ver esa obra".

De regreso en México, una vez más se vio obligada a empezar desde cero. Pensó en construir un estudio en un terreno que tenía y dedicarse únicamente a dar clases en su propia academia. Para ayudarse impartió clases en Puebla, y en julio de 1976 consiguió, a través de Tulio de la Rosa, entrar al Centro Universitario de Teatro (CUT), que dirigía Héctor Mendoza:

No tenía trabajo ni con qué pagar la renta, porque después de nueve años en el Folklórico me quedé con media quincena de sueldo... tuve que volver a empezar. Pensé dedicarme sólo a la enseñanza, empecé a construir mi salón. Me acordé mucho de madame Dambré, cuando me decía: "Oye chica, piensa en tu futuro, cuídate, busca algo, protégete, trata de tener un estudio, si no..." Sin embargo, en el CUT viví una época muy bonita, era un ambiente muy distinto al clásico, como que la gente tenía más inquietud. Ya que se estaba normalizando mi vida, vino lo de la Compañía Nacional de Danza, entonces, la mera verdad

* Jiri Kylian (n. 1947, Checoslovaquia). Estudió en el Conservatorio de Praga y en la escuela del Royal Ballet. En 1968 se unió al Stuttgart Ballet y en 1970 empezó a hacer coreografías. Fue coreógrafo y director del Neederlands Dans Theatre en 1975. Entre sus obras más reconocidas se tienen *La catedral sumergida*, *La noche transfigurada*, *Sinfonietta* y *Sinfonía de los salmos*. Su entrenamiento incluye la técnica clásica y la técnica Graham.

hasta lloré. ¡Ya no quería entrar! Estaba atrancada como mula, no entro, no entro, no entro.

Las insistencias y los planteamientos sobre la gran trascendencia para la danza clásica nacional la hicieron, finalmente, retornar a la ahora CND:

Me convenció el equipo cubano, que me decía que cómo ellos venían desde Cuba para apoyar al país y yo no. Les dije: "Yo no tengo poder político, y a los tres meses me sacan. A ustedes se les valora lo que hacen, pero en nuestro país no sucede eso"...Finalmente me quedé en la compañía, pero pensando: 'no me quiero involucrar'... ¡al rato estaba metida hasta acá! (señala la frente)

Me hablaron sobre si quería formar parte de la Comisión Artística. Acepté... siento que en un principio las asesorías que vinieron fueron muy fructíferas porque nos dieron pautas para el mejor manejo de una compañía profesional, del funcionamiento interno, la distribución de tareas y responsabilidades, de organización, y eso es importante para obtener mejores resultados. Nos enseñaron a hacer las 'tablillas' diariamente, la distribución de ensayos, los reportes y a llevar un control a través del registro.

También fue muy importante aprender la metodología cubana en clases prácticas y teóricas... los ingleses no dan una metodología, sino más bien un programa de trabajo. Yo creo que lo ideal es lo que han hecho todas las escuelas del mundo, incluyendo la cubana, asimilar primero una o varias técnicas y después seleccionar lo que conviene al país, para que la enseñanza que se imparta corresponda a la idiosincrasia, la estructura física, las condiciones climáticas.

Al iniciar mi trabajo en la CND, me acuerdo que casi me da un infarto en una junta. "La señora Alonso dijo que teníamos que tener coreografías de autores latinoamericanos -en lo cual yo estaba de acuerdo- pero mencionó que se montara La pavana del Moro, y ya ves que todos éramos muy propios, pero antes de



Última función de la CND, *Bella Durmiente* en Bellas Artes; Nellie, al centro, se despedía ese día de la compañía. Foto: Tonatiuh Gutiérrez

que yo pudiera... le dije que no, no teníamos la madurez, no teníamos elementos para que bailaran, y mucho menos una madurez interpretativa, ¡estábamos en pañales! "Al principio teníamos un grupo muy disímulo, había de todo, y teníamos que emparejar al grupo; lo más bello fue el trabajo de equipo, entonces todo mundo quería jalar, era un espíritu de trabajo y cooperación ¡bellísimo, bellísimo!... los chicos de ahora no se dan cuenta de todo lo que se logró en aquella época. En la Comisión Artística estábamos sólo Felipe Segura y yo; él encargado de todo lo que era producción y organización de giras; yo de que las clases y ensayos funcionaran para entregar la obra lista en el foro. Terminé, como siempre, haciendo de todo, llevaba el reggiserato, daba clases, ensayaba, asistía a juntas, hacía coreografía. No me hubiera importado, pero a veces sentía que nosotros los mexicanos no podíamos decir realmente lo que queríamos y llevar a la compañía por donde pensábamos era correcto... entonces me retiré."

La relación de Nellie Happee con la compañía se estableció desde 1963, cuando se creó como BCM, y nunca se ha roto en forma definitiva. Una de sus etapas más ricas y productivas en montajes coreográficos fue durante los más de tres años (1975-1978) que trabajó tiempo completo para la CND. En noviembre de 1976 repuso la obra *Trío*, para que las primeras bailarinas Laura Urdapilleta y Susana Benavides la bailaran en el Festival de Danza de La Habana, Cuba. Durante este período no sólo montó dos de sus más importantes trabajos para la Ópera, *Aída* y *Sansón y Dalila*, sino que logró crear una obra de interés personal, *Sinfonía simple*, todas en 1977.

En marzo del mismo año fue admitida a la Academia Mexicana de las Bellas Artes, de la Legión de Honor Nacional, como Académico Fundador; en noviembre realizó la coordinación coreográfica de la *Suite infantil de Cri-Cri*, un espectáculo para pre-escolares que funcionó con gran éxito por varios años.

Durante 1977 y 1978, con apoyo de la compañía Happee realizó importantes viajes, que le proporcionaron una visión actualizada de la danza europea; visitó Moscú durante el Festival Internacional de Danza; París, Amsterdam, Nueva York, y Londres. Mediante estas visitas, la CND pudo establecer lazos con bailarines, compañías y coreógrafos, y extenderles invitaciones para colaborar con ella en distintas temporadas. Antes de salir de la compañía, Nellie fue invitada por la señora Alicia Alonso, directora artística del Ballet Nacional de Cuba, para participar como coreógrafa en el VI Festival de Danza de La Habana, Cuba.

En enero de 1989 la CND inició una nueva etapa bajo la dirección de la primera bailarina Susana Benavides y la dirección artística de Nellie Happee. En sus planes contemplaban elevar el nivel de la enseñanza, pulir la técnica, unificar estilo, elevar la calidad de la producción, montar nuevas obras, rescatar ballets valiosos del pasado, impulsar y guiar a los jóvenes talentos, y conquistar nuevos públicos nacional e internacionalmente.

Entre las obras que pensaban montar estaban las de coreógrafos como George Balanchine, Arthur Saint-Léon, Alberto



Aída, las sacerdotisas, CND, (e. 1977).

Méndez, Alberto Alonso, Nellie Happee, Ana Mérida, Gloria Contreras, Jorge Cano, Carlos López Magallón y Laura Echevarría. Happee justificó la elección con las siguientes palabras:

En cuanto al repertorio... tenemos que tener obra de autores universales, cuyo trabajo pertenece a un patrimonio de la humanidad, como es el caso de Coppélia. Debemos abrirnos a la coreografía internacional... Es importante que el público conozca lo que se hace en la danza clásica mundial; hay una idea muy difundida de que el clásico sólo es El lago de los cisnes o El cascanueces, cuando el ballet se ha enriquecido y tomado elementos de la danza moderna creando obras que tienen el pulso de nuestro tiempo.⁵⁸

Nellie Happee se esforzó sobradamente para alcanzar el nivel soñado para la CND, empresa que le condujo a enfrentar situa-

⁵⁸ Arista, Manuel, "La CND hacia nuevos horizontes", *Tiempo Libre*, danza, 31 de agosto-6 de septiembre de 1989, APNH.

ciones difíciles de resolver en todos sentidos: romper inercias, debilitar alianzas, exigir a todos sus miembros lo máximo de sus posibilidades. Gracias a ese reto autoimpuesto, se logró que la CND aprobara los requisitos exigidos para el montaje de las obras de George Balanchine; la Compañía pudo realizar finalmente un sueño compartido: estar al nivel de las compañías extranjeras. Nellie renunció al cargo en 1991.

3.4. “*Mi trabajo independiente*”

Fuera de la institución, Nellie siguió trabajando en su academia particular, incorporada al sistema de la Real Academia de Danza en 1979, así como en múltiples actividades relacionadas con la danza: fue parte del jurado que determinó la representación mexicana en el Primer Concurso Internacional de Ballet en Estados Unidos; hizo la coreografía *Concierto* para la Escuela Nacional de Danza del INBA (END); remontó *Aída* para la CND; impartió clases de Ballet en la Casa de la Cultura de Puebla; fue maestra de Prácticas Escénicas en la END.

En 1980 Nellie participó en el Festival Nacional de Escuelas de Ballet, en Santiago de Cuba, donde recibió el diploma a la mejor coreografía; audicionó en París, Londres y Munich a primeros bailarines y solistas para ser invitados a la CND; hizo las coreografías *Angelitos barrocos* para la END; *Danzas vienesas antiguas*, para la escuela de la señora Schlam, coordinadora general de la Real Academia de Danza en México; y para la Temporada de Ópera montó *La favorita* y remontó *Sansón y Dalila*. También impartió un seminario de danza en Guadalajara.

Durante 1981 sus actividades fueron principalmente de docencia: participó en un Seminario de Danza Clásica durante el Primer Festival de Danza Contemporánea del INBA, en San Luis Potosí; impartió en la UNAM una conferencia sobre los coreógrafos de danza clásica mexicanos y realizó un curso de coreografía para la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento. Además fue jurado del Segundo Premio Nacional de Danza UAM-FONAPAS; y en octubre del mismo año repuso una



Sinfonía simple, CND, (c. 1977).

vez más *Sansón y Dalila*, para la Temporada de Ópera y Ballet. 1982 fue un año activo en reposiciones y montajes: realizó la obra *Los niños son lluvia de flores preciosas* con la END y repuso *Aída*, *Sinfonía simple*, *La Güera Rodríguez*, con la CND. Invitada por el Ballet Nacional de Cuba montó *Sinfonía simple*, para ser presentada en el Festival de Danza de 1982 en La Habana. También participó como maestra en el Segundo Festival de Danza Contemporánea en San Luis Potosí.

El siguiente año repuso las coreografías *Aída* y *La Güera Rodríguez*; montó *La flauta mágica* para la Ópera Nacional y *Variaciones* para la END; participó en el Tercer Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí. En octubre de 1983 produjo para el XI Festival Internacional Cervantino de Guanajuato su obra cumbre hasta ahora, *Carmina Burana*.

Nellie recupera vivamente esta etapa:

fue cuando más hice... En Sinfonía simple quería algo que abarcara el espacio y les diera libertad para moverse, el torso, aire,

jaire! Hice Aída, Sansón y Dalila, La favorita. Ha habido muchas reposiciones de Aída, la última fue en el 91, cuando creo que se llevó a Sinaloa.

Recogemos algunos comentarios de Luis Bruno Ruiz sobre *Aída*: "...emplean un braceo angular y el dibujo geométrico muy ajustado al tema del libreto de Ghislanzani y música de Verdi, fue un perfecto coro plástico en movimiento, que resultó entre las mejores partes de la obra".⁵⁹ Dos años más tarde, Ricardo Rodón afirmó que los mayores aplausos de la noche fueron para el ballet de *Aída*.⁶⁰

En 1984 Nellie Happee remontó las coreografías *Sansón y Dalila, La Güera Rodríguez* y *Carmina Burana*. Además de presentarse en México, esta última se llevó a la inauguración del Teatro de la Ciudad de Monterrey, Nuevo León. Este mismo año estrenó la coreografía *Entre juegos*, para la END. En 1985 se repuso *Carmina Burana* para Bellas Artes y el Festival de San Luis Potosí. Nellie realizó además su coreografía *Sirenas*, para la CND, y montó *Variaciones* para la END. También recibió una medalla y diploma del CENIDI-Danza José Limón, INBA, dentro de su Homenaje Una vida en la danza, y la UAM le otorgó un diploma en reconocimiento a su labor.

De 1986 a 1993 se registran: *Lucía Martínez*, estrenada en el Teatro García Lorca en La Habana, Cuba; la reposición de *Cricri* con la END (1988); *Ángeles barrocos*, con la CND (1989); *Serenata para cuerdas*, END (1992); *Sueños*, para la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, que se bailó en el Teatro de la Ciudad (1993).

Otro de sus grandes éxitos coreográficos, la controvertida *Esquina bajan*, se estrenó en 1994. De 1995 a 1998 Nellie montó: *Los niños son lluvia de flores preciosas*, bailada por alumnos de su academia (segunda versión, 1995); *Los galanes de Rosita*,

⁵⁹Rodón, Ricardo, 12 de octubre de 1979, s/fuente, FR AV PER 442.

⁶⁰Ruiz, Luis Bruno, "Juan Calavera marcó un sello mexicano", *Excélsior*, 17 de marzo de 1977, APNH.



Lucía Martínez, Tihui
Gutiérrez y Darius Blajer,
CND, (e. 1986).

para el Ballet de Guatemala, en la que extiende su investigación personal a la búsqueda de la percepción "latinoamericana" (1996); y *Los quehaceres de los ángeles*, para el Ballet de la Ciudad de México (1997). Con objeto de celebrar el aniversario de la ciudad de Guadalajara, se le pidió la obra *Carmina Burana*, que se presentó en el Teatro Degollado en febrero de 1997. En agosto del mismo año recibió el Premio Guillermina Bravo dentro del Festival de Danza de San Luis Potosí, por su trayectoria artística, y fue invitada por Mixcoacalli, A.C. a participar en la primera muestra de ópera, danza y coros en la ciudad de Oaxaca, donde presentó *Los quehaceres de los ángeles*. Un año de gran actividad se cerró con la reposición de *Carmina Burana* para el Festival Cultural Fiestas de Octubre que se llevó a cabo en el Teatro Degollado, en Guadalajara, Jalisco.

En 1988 Nellie Happee recibió por segunda ocasión el Premio de la Unión de Cronistas de Teatro y Música por su obra *Carmina Burana*. Ese mismo año estrenó su obra *Marejada*, con



Los Galanes de Rostia, CDG, (e. 1996). Foto: Hugo Leonel

música de danzón compuesta por Arturo Márquez, e hizo las reposiciones de *Sansón y Dalila*, para el Teatro de Bellas Artes con Plácido Domingo y Bárbara Dever como cantantes (marzo); y de *Carmina Burana*, que se bailó en los meses de agosto y octubre, también en Bellas Artes. En julio presentó *Muñecos con muñecas y Ángeles, ¿angelicales?* con la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, montada durante un curso de coreografía que ella ofreció a maestros de la especialidad.

En 1999 estrenó con la ADM la obra *Juventud, divino tesoro*, con música de autores nacionales, que se bailó en el Teatro de la Danza (junio) y en el Teatro de las Artes (julio); repuso *Carmina Burana* en los meses de abril (Auditorio Nacional) y mayo (Teatro del Estado de Xalapa, Veracruz) y *Esquina Bajan* para Bellas Artes (agosto). En mayo de 1999 Nellie Happee celebró sus cincuenta años como maestra de danza presentándose con su Academia de Ballet en el Teatro de la Danza. Este centro de formación dancística cerraría sus puertas de manera definitiva en dicha ocasión. La Universidad de Colima le ofreció en el mes de julio



Juventud divino tesoro, ADM, (e. 1999). Foto: Téllez

del mismo año un merecido reconocimiento a su labor artística.

Sin quitar el dedo del renglón, Nellie Happee sigue produciendo y descubriendo nuevas perspectivas en su vida y su obra. Su personalidad curiosa la guía en un proceso creativo constante que al paso de los años se fortalece con la experiencia y los enormes deseos de encontrar una forma de manifestarse.

Luis Bruno Ruiz, crítico que hasta su muerte siguiera la trayectoria de Nellie Happee, le brindó un homenaje en palabras, del cual extraemos los siguientes versos que justifican el apego vocacional a la danza:

¿Qué es la danza, sino un íntimo camino
donde la fuerza del alma libera
los sueños profundos del destino
y el alma sus brillantes alas recupera? ⁶¹

⁶¹ Ruiz, Luis Bruno, poema tomado de "Diplomas para artistas de Ópera y Ballet", *Excelsior*, 28 de abril de 1988, APNH.

Capítulo 4

El proceso de creación coreográfica

4. 1. La propuesta de una historia de la coreografía

Sólo la danza escénica está diseñada para brindar al espectador una experiencia estética.¹

La investigadora estadounidense Sandra Hammond ha planteado el estudio autónomo del proceso de desarrollo de la técnica académica, con el fin de comprender la historia de la danza en forma más certera.² De manera similar, sería de gran utilidad una historia de la evolución coreográfica de la danza escénica para visualizar el desenvolvimiento de los distintos estilos de composición y su articulación temporal, así como las aportaciones de los distintos talentos.

La danza académica, producto de una importación cultural en muchos países, presenta rasgos de una genealogía compartida, además de particularidades locales. Susan Leigh Foster indica que "El ballet ha competido por un nivel universal de destreza física; con su ordenación pedagógica y su criterio claro de excelencia, es un medio para homogeneizar la expresión de la dife-

¹ Cohen, J. Selma, "Prolegomens to an Aesthetics of dance", *op. cit.*, p. 4.

² Véase: Hammond, Sandra y Phillip Hammond, "Technique and autonomy in the development of art: a case study in ballet", *Dance Research Journal, The Journal of the Society of Dance Research*, 2/12, Oxford University Press, Nueva York, otoño de 1989, pp.15-24.

rencia cultural".³ De esta manera, este arte ha podido establecer una "estética universal" y un "estatus artístico", dentro de los cuales cada comunidad ha construido su singularidad, especialmente en el continente Americano.

La investigación sobre las expresiones balletísticas conduce al conocimiento de sus fronteras técnico-estilísticas y a la vinculación con su origen, e inevitablemente se enlaza con Europa. Es lamentable que para los estudiosos nacionales sea difícil trabajar con documentos de primera mano, razón de que existan siempre dependencia y retraso con respecto de los avances europeos y aun norteamericanos. A pesar de las circunstancias y los retrasos bibliográficos, el estudio histórico de la actividad coreográfica ofrece respuestas de valor para las distintas manifestaciones americanas.

Las dificultades para remontar una coreografía de manera fidedigna, y las innegables lagunas documentales y gráficas que existen hasta ahora, no han impedido la reconstrucción de ciertos conceptos y soluciones coreográficas, lo que ha permitido a los investigadores un interesante juego de interpretaciones posteriores. Por ejemplo, Susan L. Foster ha realizado un estudio de la era romántica en el cual relaciona los desarrollos técnicos, estilísticos y conceptuales, dando voz a la expresión cultural del momento. Fundamentándose en el análisis del *pas de deux* clásico del período, resume que la inequivalencia entre el papel del bailarín y el de la bailarina se debe a una visión de hegemonía masculina; la figura femenina se descubre como un ser subordinado, objeto del deseo del varón. Así, el estilo dancístico del Romanticismo expresa una relación específica entre los sexos: "...mientras ella se extiende, él la soporta... Ella es la atracción misma, que él presenta al mundo para ser vista".⁴ Esta diferencia entre el "vocabulario" para hombres y mujeres sería indicativa de un concepto coreográfico específico, en directa relación o en franca ruptura con soluciones anteriores, a la vez que síntesis de ciertas concepciones culturales.

³ Foster, Susan Leigh, "The ballerina's phallic pointe", *op. cit.*, pp.1-24.

⁴ *Idem*, p.2.

Nuevos métodos de trabajo, la constante aparición de documentos que hacen referencia al tema y el avance en la reconstrucción coreográfica prometen una mayor articulación entre las distintas generaciones dancísticas que, sin lugar a dudas, en el futuro cambiará la idea actual sobre la historia de la producción coreográfica.

4.2. La coreografía, ¿una expresión, un lenguaje?

Hacer una obra coreográfica supone un acto de "creatividad artística", es decir, un trabajo que se enmarca en el ámbito de las artes y que implica "crear" (construir, elaborar, componer) un discurso específico con una intención personal, en el que de una u otra forma se contempla la interacción con un público, siendo su destino final la exhibición. El trabajo coreográfico es una elaboración del mundo interno del autor que se esfuerza por traducir y mostrar a través de imágenes complejas (conjunción de movimiento corporal, movimiento espacial y escénico, música, argumento, texto, narración u otro medio) experiencias e interpretaciones subjetivas, sean de orden puramente sensorial, emotivo, psíquico, físico o cualquier otro. Este trabajo implica la apropiación de, y destreza en una o varias técnicas de movimiento, el manejo propio de la disciplina coreográfica y un conocimiento del medio artístico, donde las producciones son insertadas dentro del campo cultural.

El coreógrafo hace referencia a su vocación como una "necesidad de expresar". ¿A qué se refiere con ello? Expresar es la palabra que parece describir mejor esta comunicación compartida; sin embargo, no atiende a lo que el especialista en comunicación entendería como acto de enlazar al emisor con el receptor. Para el artista, esta línea está presente, pero no es directa ni tan explícita. El espectador está en la mente del coreógrafo, pero como un ente abstracto, semejante al espacio oscuro que limita el escenario. Existe una preocupación por este supuesto espectador desconocido a quien se dirige la expresión, pero al final de cuentas no se le toma mucho en consideración durante el momento de la creación.

El artista expresa, comunica lo que hay en su interior -sentimiento, ideología, concepto, imaginario- y en esa expresión da por sentado la finalidad de lo expresado. Para el coreógrafo es necesaria la presencia del "otro": público, críticos, promotores, y aunque no piense directamente en ellos cuando monta una obra, su presencia es ineludible y causa de angustia, ya que el "otro" es como un espejo que le devuelve su propia mirada y le deja ser. El creador se siente con la obligación de decir a los otros lo que está en su interior; trabaja para dar forma a un producto que después desecha por completo o guarda en la memoria como experiencia acumulada. En él existe una lucha permanente con sus medios, que cesa cuando logra traducir la idea a un lenguaje coherente, cuando menos para sí. Cuando considera que no logró la expresión deseada, se siente alterado, incómodo, molesto, frustrado.

Una vez concluida la producción, el creador se muestra satisfecho de haber cumplido su misión y la obra parece no pertenecerle más, se vuelve propiedad de los "otros", a quienes se les ofrenda, se les da, en una especie de acto mesiánico.

Al parecer, la experiencia del proceso creativo lo reconforta, lo "nutre", al permitirle el conocimiento de sí, la certeza de enfrentar y culminar algo, otorgándole una sensación de "poder" al construir un universo imaginario y convertirlo en "real", "visible".

Crear es dar vida a algo intangible; la creación provoca una conexión con el "yo" interno que se ex-trae, para ofrendarlo al exterior. Por esta razón crear es tan peligroso, pues pone en juego y arriesga al "yo". A través de su criatura, el creador se prueba, de ahí que la obra ofrendada deba ser la más perfecta para sobrevivir a la valoración del exterior, con su poder sancionador. La exhibición pública, aunada a la autocrítica, es responsable de la angustia de creación: "el escenario desnuda".

Alberto Dallal, crítico e historiador nacional, complementando este mundo íntimo y en una dimensión práctica, apunta otras responsabilidades del coreógrafo: "...el coreógrafo no sólo es un creador, un inventor, un diseñador: asimismo asume la responsabilidad de un realizador... resulta un 'productor', toda vez que

debe organizar, coordinar adecuadamente los distintos elementos de la actividad dancística para que el fenómeno se lleve a cabo total y plenamente”.⁵

En este sentido, como cualquier práctica artística, la coreografía exige un balance entre creatividad y capacidad de producción material; los conocimientos de la práctica son guiados por la voluntad imaginativa en un acto de creación- producción.

Según su aspecto teórico-práctico, el concepto de “expresión”, fundamental dentro de la jerga de la danza, se vincula con dos visiones y posturas ante el arte: por un lado, con el Romanticismo, movimiento artístico que produjo una ruptura en el siglo XIX al pugnar por la exteriorización sensible del artista; por el otro, con la teoría de la expresividad de inicios del siglo XX, recuperada por distintas modalidades de la danza moderna y que en la actualidad se enlaza con estudios de lingüística y comunicación, y atiende al problema de la significación.

El principal defensor de la teoría de la expresividad en los años treinta fue el crítico estadounidense John Martin, quien siguiendo a teóricos como Benedetto Croce y Robin G. Collingwood, afirmó que la finalidad de la danza era “la expresión y la transferencia, por medio del movimiento del cuerpo, de experiencias mentales y emocionales que el individuo no puede transmitir a través de medios racionales o intelectuales”.⁶

Asimismo, en su libro *Los principios del arte*, Collingwood señala que el arte debe considerarse un lenguaje, puesto que cumple las dos características esenciales del mismo: ser expresivo e imaginativo. Este filósofo relaciona la actividad artística con la conciencia, en contra de las diferentes teorías del arte que sitúan su origen en la sensación o las emociones.⁷ La teoría de la expresividad de la danza sigue vigente, entreverada con otras

⁵ Dallal, Alberto, *El aura del cuerpo*, Cuadernos de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990, p. 39.

⁶ Introducción al capítulo I: What is dance?, en *Readings in Theory and Criticism*, op. cit., p. 3.

⁷ Collingwood, Robin G., *Los principios del arte*, FCE, México, 1993 (3ª reimpresión), p. 255.

posturas más actuales, que con el paso del tiempo adquirieron mayor complejidad.

Si, como se dice, la danza es una forma de expresión, ¿cuál es el vehículo que contiene esta expresividad: el movimiento, el concepto, el gesto (pantomímico o danzado)?, ¿puede la danza expresar conceptos?, ¿es la expresión de la danza semejante al lenguaje?, ¿cuáles son los signos expresivos en una obra?

Mary Wigman, así como muchos de sus contemporáneos —coreógrafos y bailarines— consideraba a la danza como un lenguaje expresivo. A través de los años esta definición se convirtió en un legado para la danza. Wigman sostenía: “la danza es un lenguaje viviente que habla del hombre -un mensaje artístico que se encumbra por encima de la realidad en función de hablar, en imágenes y alegorías, de las más profundas emociones del hombre y su necesidad de comunicación”.⁸

Con base en estas ideas, investigaciones recientes se han servido de metodologías extraídas de la lingüística y la semiótica para dilucidar la forma expresiva del lenguaje dancístico. El resultado son posturas en pro y en contra, que han abierto problemáticas insospechadas alrededor del tema que nos ocupa.

Susan Langer otorga al gesto una función fundamental para la significación, argumentando que a través de la gestualidad la danza comunica; sin embargo, matiza: “los gestos de la danza expresan sentimientos, pero no los que el bailarín siente”.⁹ Para la autora, el gesto puede funcionar como señal o síntoma de deseos, intenciones, demandas, sentimientos, y éstos pueden combinarse como un lenguaje discursivo, pero aclara que los gestos producidos por el bailarín son virtuales e ilusorios, expresivos lógicamente o simbólicamente, pero no autoexpresivos. En este sentido, la obra artística no sería, como tanto se ha dicho, la expresión directa de determinados sentimientos que sobrevienen involuntariamente, sino resultado de un proceso imaginario del

⁸ Wigman, Mary, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1996, p. 10.

⁹ Langer, Susan, What is dance?, en *Readings*, op. cit., p. 4.

creador, que se difunde a través de una forma simbólica. Así, el gesto dancístico no sería real, sino virtual.¹⁰

Selma Jeanne Cohen hace un acercamiento a la problemática de la significación a través del movimiento; reconoce que la danza tiene una cualidad expresiva, pero indica que esta función no puede buscarse ni darse en todas sus partes. Para ejemplificar su punto de vista, afirma que es imposible aseverar que cada una de las infinitas piruetas de la bailarina en *El lago de los cisnes* tiene un significado preciso. De esta reflexión se puede derivar que la danza posee una estructura compleja, donde el "todo" es lo que finalmente logra significar (ver supra, Javier Contreras).

Cercana a la corriente de la autonomía artística, Cohen argumenta también que la danza es un movimiento que tiene valor por sí mismo sin importar su significado, inclinándose entonces hacia una aproximación fenomenológica: "Sentimos placer debido a los diseños visuales hechos por el cuerpo, a la armonía de las poses sostenidas, al contraste entre las piernas rectas y la suave curvatura de los brazos, debido a la musicalidad del fraseo que da énfasis a movimientos dinámicos y a las transiciones entre ellos".¹¹ Redondeando sus reflexiones, plantea que la danza no se mueve en el área de los conceptos, apresados en palabras, sino de los "perceptos", que se absorben mediante el ojo. Entonces, los movimientos tendrían "de por sí" una carga de sentido, así como un carácter y una emoción.

Con objeto de resaltar la complejidad de la danza, Marcia Siegel señala que esta expresión afecta a todos los sistemas del cuerpo, y que el espectador "puede entablar desde una comunicación cinestésica, hasta experimentar una suerte de provocación —mediante el placer estético— que lo induce a la reflexión, aun en ausencia de significados identificables".¹² Por ello, hacer una lectura de la danza no es lo mismo que hacer la de un texto.

¹⁰ Collingwood no está de acuerdo con Langer. Para él la verdad de la danza radica en el gesto creador, pero no simbólicamente creador; éste es una realidad objetiva y no virtual. Ver Collingwood, *op. cit.*, p. 184.

¹¹ Cohen, J. Selma, "Prolegomens...", *op. cit.*, p. 5.

¹² Cardona, Patricia, *op. cit.*, p. 371.

Siegel sintetiza su postura afirmando que la fascinación que produce la danza es su posibilidad de conmover el inconsciente. Para ésta, la danza no sólo da forma al movimiento, sino que intensifica el "significado" del mismo. Como resulta obvio, no considera que los avances en el estudio de la lingüística sean aplicables a la danza, ya que "la sintaxis de la danza es mucho más abierta y flexible que la lingüística, al permitirse mezclar elementos de otros géneros, sobreponerlos simultáneamente, si es necesario, y crear un espectáculo total, que causa impacto al organismo como unidad.¹³

Alberto Dallal ha apuntado las dificultades de traducir el lenguaje de la danza en palabras: "A causa de... estas cualidades del arte de la danza resulta muy difícil, casi imposible, llevar "la obra" a las palabras: describirla, narrarla, registrarla. Lo visual va más allá de la alocución. Impone la dictadura de imágenes originales, operativas, apropiadas.¹⁴ Como muchos otros investigadores, concluye que, en la danza, "debido a su vertiginosidad, el ofrecimiento coincide con la entrega".¹⁵

Por otra parte, Marcia Siegal insiste que leer un fragmento coreográfico es, ante todo, una experiencia intuitiva, preverbal y visceral: "Sólo después podemos hablar de esa experiencia que queda grabada en la memoria corporal del espectador".¹⁶ Desarrollando la teoría de Langer, Eleanor Metheney afirma que la función de la mente es simbolizar la realidad percibida a través de los sentidos. Para ella, la danza posee un patrón dinámico creado, que da forma a una kineestructura, en la cual lo que cuenta es la estructura y no los infinitos detalles del movimiento. De este concepto de kineestructura se derivan los de kine-símbolo y kinepercepto, que completan su explicación teórica y le permiten un análisis del significado de la danza.¹⁷

¹³ *Idem*, p. 372.

¹⁴ Dallal, Alberto, *El aura...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ *Idem*, p. 37.

¹⁶ Cardona, P., *op. cit.*, p. 373.

¹⁷ Metheney Eleanor (con Lois Ellfeld,) "Symbolic forms of movement: dance", en *The Dance Experience. Readings in...*, *op. cit.*, pp. 49-54.

La antropóloga Anya Royce Peterson subraya la complejidad del fenómeno dancístico y advierte dos dimensiones diferentes en las funciones socio-psicológicas de la danza, la cognitiva y la afectiva. La danza brinda una información, a la vez que establece una relación afectiva inmediata; además ofrece a la percepción una multiplicidad de canales: no sólo es un arte visual, sino kinético, y un fenómeno multidimensional, visual, aural, táctil, olfativo. Asevera, por lo tanto, que es un medio de comunicación muy poderoso, pues si todos estos canales transmiten un solo mensaje, el impacto es superlativo. “Esta capacidad de asaltar todos nuestros sentidos simultáneamente es quizá la que hace a la danza un vehículo de expresión tan potente, a veces atemorizante”.¹⁸

Royce dice que, al perseguir que la danza funcione igual que el lenguaje, se insiste en buscar y encontrar niveles comparables a los fonemas, morfemas y lexemas. Por su mayor cercanía con la mímica o al arte teatral, la danza no responde de igual manera que el lenguaje hablado. En este sentido, la danza está libre de la linealidad; puede ser entendida si sigue o no un patrón lineal y, en tal caso, es una forma redundante que permite observar varias veces un segmento propuesto. Cada vez que un segmento se repite, el espectador tiene la posibilidad de derivar distinta información.

Para el crítico André Levinson la danza es un “signo”, ni imitación ni expresión, y argumenta en defensa de la autonomía: “La danza es forma pura y es equivocado pensar en los pasos del bailarín como gestos que imitan un carácter o expresan una emoción”.¹⁹ Al ser un signo, la danza adquiere, entre otras funciones, un fuerte potencial metafórico. Beiswanger se extiende sobre este potencial: “La capacidad muscular es el medio físico a través del cual se hacen las danzas. Pero los medios se hacen disponibles a la imaginación mediante la operación de una metá-

¹⁸ Peterson Royce, Anya, *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1977, p. 200.

¹⁹ Introducción al capítulo I, *What is dance?*, *op. cit.*, p. 5.

fora, una metáfora por la que un movimiento en sentido muscular toma el carácter de sentido... las danzas no se hacen de, sino a través de movimientos”.²⁰

A pesar de las enormes posibilidades que ofrecen la lingüística y la semiótica para el análisis coreográfico, debe subrayarse el uso metafórico con el que en su momento fue usado el término “lenguaje” dentro de la danza, así como la necesidad de desarrollar metodologías específicas para el análisis de esta disciplina. Si bien explicar la danza a través de un metalenguaje implica el uso de elementos que permiten un mayor control de la objetividad, a la vez que un ámbito de análisis más abarcador y de mayor interrelación disciplinaria, se requiere un desarrollo mayor que pruebe su eficacia al aplicarse a la disciplina de la danza. Dentro de los parámetros del pensamiento de la complejidad, todas estas versiones no sólo son válidas, sino que ofrecen un aporte para enmarcar las problemáticas. Una visión desprejuiciada de la danza puede generar explicaciones plurales que, a pesar de contraponerse en ciertos aspectos, en el futuro pueden probar que son complementarias. Abrir el espectro de posibilidades nos permite descubrir los intrincados laberintos de este arte.

4.3. El coreógrafo y sus medios

Analizar la labor de un coreógrafo implica, además de reconocer la manera concreta en que se organiza esta práctica en el medio social, cuestionarnos sobre aspectos de índole muy distinta que atañen a la subjetividad de la comunicación: la confluencia entre el imaginario personal y social, las formas de objetivación y significación del movimiento, la relación bailarín-coreógrafo, entre las principales. Entender una producción coreográfica es tratar de unir este todo en un fragmento de historia.

La danza surge cuando el coreógrafo se enfrenta con sus materiales y medios:

²⁰ Beiswanger, George. “Chance and design in choreography”, en *The Dance Experience*, op. cit., p. 88.

- base técnica: espectro general de movimiento permitido por la técnica empleada;

- tradición estilística: uso del movimiento espacial y corporal, relación de los bailarines en el grupo, uso de fuerza y dinámica, uso de la música, dramaturgia;

- las “marcas” personales: uso personal de los recursos;

- “manejo” e interrelación con el intérprete, quizá el recurso más difícil de trabajar, ya que al poseer pensamientos y sentimientos propios, enriquece y complejiza la actividad.

George Beiswanger describe la profunda relación entre bailarines y coreógrafos: “No conozco ningún coreógrafo reconocido, productivo, que no sea o haya sido un bailarín profesional, y que no esté envuelto en la relación creativa que interactúa dinámicamente y se establece desde un principio entre los que bailan y los que diseñan las danzas. Sin esta íntima y continua colaboración, no puede pensarse la creación de danza. Es un proceso simultáneo y recíproco en el que el bailarín enseña al coreógrafo qué y cómo componer”.²¹

Ser coreógrafo implica, pues, cumplir con un amplio recorrido dentro del campo de la danza, a través del cual se van adquiriendo el conocimiento y la experiencia para manejar los medios y obtener de ellos el mejor provecho.

Para realizar una coreografía no hay fórmulas escritas, se parte de la manera institucionalizada por el campo, aunque siempre está presente la exigencia de una aportación personal. Existen infinitas formas de trabajar una obra. Sin embargo, la composición coreográfica exige, siempre, poner en función el potencial creativo del especialista: “Componer no es un proceso de tomar cosas y ponerlas en orden, como si se ordenaran objetos en un cuarto. Es el proceso de hacer que el movimiento proceda -de moldear, darle forma- para que tenga el orden de la metáfora que evoca”.²²

²¹ *Idem*, pp. 85-86.

²² *Idem*, p. 88.

Marejada, Dalyris Valladares,
Ballet de Monterrey,
(e. 1998). Foto: F. Monsiváis



A pesar de que una coreografía es una planeación práctico-conceptual, también está sujeta al azar, a veces en gran medida. Según Beiswanger, la coreografía es una actividad creativa cargada con intención y diseño, pero fertilizada por lo espontáneo y no calculado. La composición de danza ofrece un ejemplo excepcionalmente ilustrativo del rico juego entre lo planeado y lo inesperado que surge de ella. Además, en la danza interviene el intérprete para alcanzar la realización plena del trabajo.²³

Si bien en la actualidad existe infinidad de métodos para abordar la creación coreográfica, Alberto Dallal describe dos de carácter general aplicados en el momento del montaje, el racional y el intuitivo. Sin la intención de dar preferencia a alguno de ellos, dice de los coreógrafos:

²³ *Idem*, p. 84.

“Algunos extremadamente racionales pueden explicar todos los mecanismos de sus obras: los elementos dancísticos se unen entre sí, se combinan en un proceso en que nada falta y nada sobra, y dentro del cual hasta el mínimo detalle puede describirse y explicarse: Guillermina Bravo, Jaime Blanc, Martha Graham, Alberto Méndez, son de este tipo... otros coreógrafos, más intuitivos, “funcionan”, crecen a partir de su sensibilidad, en base incluso, a emociones, corazonadas, bloques de imágenes: Carlos Orta, Federico Castro, Jiri Kylian, Maurice Bejart... la vía creativa de estos últimos responde más a un impulso interior que a un razonamiento completamente estructurado”.²⁴

Los coreógrafos que trabajan por intuición quizá aprovechan mejor el azar; sin embargo, existen excepciones o maneras de combinar ambos sistemas. Aunque difícil de pensarlo debido a su tendencia cuidadosamente formalista, Balanchine menciona que al iniciar una coreografía sólo tiene en mente la idea general, quizá su principio y final, todo sugerido por la música, pero realmente comienza a componer sólo cuando tiene a los bailarines en escena: “Entonces puedo moverlos, es como construir una escultura... tienes el barro ahí y trabajas en él, moldeando, cambiando, dando la forma, hasta que obtienes lo que quieres”.²⁵

A pesar de que la realización de toda coreografía requiere en algún momento la definición consciente de un objetivo claro, cada obra conlleva una complejidad discursiva inconsciente determinada por las “experiencias de vida” personal y social de su autor. Tratar de elucidar estas pulsiones internas es muy complejo y saldría de nuestro objeto de estudio; no obstante, indagar sobre una personalidad del mundo de la coreografía invita, además del análisis artístico específico, a tratar de entender el significado de la obra coreográfica, momento en el cual el imaginario personal se une al social, coincidiendo en el uso retórico de la imagen en movimiento: “el significado se hace posible sólo

²⁴ Dallal, Alberto, *La danza en situación*, ed. Gernika, México, 1985, p. 77.

²⁵ Beiswanger, George. *Op. cit.*, p. 85.

a través de la operación de la metáfora, una metáfora a través de la cual moverse en el sentido muscular toma el carácter de acciones. El movimiento lleva la poesía, la metáfora persistente. El coreógrafo añade el secreto de la metáfora".²⁶

Si consideramos que un movimiento dancístico se constituye y fundamenta por sus obras, tendremos que aceptar que el complejo proceso nacional de nuestra danza ha sido sostenido en gran medida por los coreógrafos, profesionales que han mostrado un coraje a prueba de vicisitudes y un talento original e inusitado.

4.4. El imaginario social, la identidad en la danza

Como cualquier otra actividad social, la danza tiene una representación específica en el imaginario social. Existen preguntas y respuestas sociales en torno de ¿qué es la danza?, ¿cómo son los bailarines?, ¿qué es un coreógrafo?, ¿qué nos dicen las obras? Si bien hacen falta estudios particulares sobre este tema, con base en mi experiencia dentro del medio abordaré algunas de las representaciones imaginarias de la danza más comunes, principalmente entre los individuos cercanos al medio: bailarines, coreógrafos, docentes, promotores y público. Estas representaciones sustentan la apreciación que determinado grupo tiene acerca de esta actividad, la cual le permite valorar una obra no sólo en sus aspectos artísticos.

La manera en que un grupo social imagina, percibe, realiza o disfruta la danza conforma una identidad profesional que permite reconocer, de una u otra forma, las relaciones que se establecen entre los involucrados en la actividad; aquéllas que interesan al estudio por sus implicaciones con la creación-producción coreográfica son las que se establecen entre bailarín y coreógrafo, las cuales se perciben de alguna forma en la apreciación de una obra.

²⁶ *Idem.*

La imagen de los bailarines que prevalece en el mundo occidental contemporáneo es evocadora y paradójica. En principio, la bailarina de ballet atrae, en nuestro tiempo, la mirada social de distintos estratos, principalmente de las clases “alta” y “media”, cuya vinculación con la producción cultural es, a su vez, parte de una educación familiar más que escolarizada. El icono de la bailarina de ballet recibió una valoración positiva durante el Romanticismo, misma que ha permanecido vigente en el imaginario social, a pesar de que hubo momentos en dicho período y el siguiente en los cuales resultaba común que las bailarinas fueran asediadas por sus admiradores, quienes retribuían sobradamente sus favores. Susan Leigh Foster indica que “Las estrategias capitalistas iniciadas muy pronto en el siglo XIX apoyaban y promovían el cuerpo danzante objetivado y la mercantilización de la bailarina... se abrían áreas atrás del escenario donde los patrones ricos podían gozar de la compañía de las bailarinas antes, durante y después de la función”.²⁷ La investigadora también hace alusión a las reseñas críticas del momento, cuyo contenido se dedicaba más a los chismes amorosos de las jóvenes bailarinas que a profundizar en los aspectos estéticos. A principios de nuestro siglo el exitoso fenómeno de los Ballets Russes permitió iniciar y fortalecer la propaganda en favor de las y los bailarines, enfatizando la gran disciplina y entrega requeridas por la danza.²⁸

La construcción idealizada de la bailarina difiere de otras, de procedencia similar, sobre el “artista” -pintor, músico, poeta- ubicadas en el pensar social dentro de la “bohemia”, palabra que por lo general implica cargas negativas: descuido, desenfreno, amoralidad. Como polo opuesto de la idealización de la bailari-

²⁷ Foster, Susan Leigh, *Corporalities, op. cit.*, p. 6.

²⁸ Según Garafola, en las notas de programas, ensayos y entrevistas los bailarines de Diaghilev y sus publicistas subrayaban el tema de la respetabilidad. Se ofrecían páginas de información sobre la Escuela Imperial de Ballet, destacando el entrenamiento riguroso (Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford, Nueva York, 1989, p. 227).

na, y siguiendo de cerca el concepto de la bohemia, se encuentra el prejuicio común que considera a las personas dedicadas a la danza como “maricones y prostitutas”.²⁹

Por el contrario, la sublimación se ha relacionado con una serie de cualidades positivas de belleza y fuerza; la bailarina “debe ser” etérea, femenina, sensual, delicada, culta, sacrificada, ordenada, pulcra; no en balde el Romanticismo delineó este inalcanzable perfil. Los varones serían entonces los sustitutos de antiguos héroes, de hermosas y potentes figuras, elegantes y delicados, por lo que se tolera el amaneramiento de sus movimientos, sensuales, quizá asexuados. El crítico Akim Volinskii insistía en sus ensayos y conferencias en que la estructura de la técnica clásica es de carácter heroico y, por lo tanto, su cometido es heroizar el cuerpo humano.³⁰ Al igual que su opuesto femenino, los bailarines son considerados seres “singulares”. Estas construcciones imaginarias flotan y se reproducen silenciosamente dentro del campo dancístico, dejando huellas prácticas en la producción coreográfica.

Como antítesis, los bailarines de danza moderna o contemporánea se acercan más a la configuración del “artista bohemio”, ya que su técnica, su visión del mundo y su formación física se oponen al ideal “clásico” establecido. Los bailarines de este estilo son más “humanos”, física y expresivamente fuertes, agresivos y provocativos.³¹

²⁹ Garafola comenta que al postarmistio cambió el estatus de las bailarinas; sin embargo, el estigma de clase social baja y conducta sexual impropia siguió ligada con los coreógrafos de *music-hall* hasta la Primera Guerra Mundial (*idem*, p. 226).

³⁰ La inspiración de Volinskii provenía, indudablemente, de la cultura clásica (Rabinowitz J., Stanley, “The house that Petipa built: visions and villains of Akim Volinskii”, *Dance Research*, v.16, núm.1, verano 1998, p. 31).

³¹ Felipe Segura dice con respecto a los bailarines modernos: “Yo les tomaba a mal... que no tuvieran una verdadera formación académica... a muchos de ellos los admiraba como coreógrafos... ellos nos veían un poco despectivamente ... mientras yo veía a toda mi muchachada bastante inculta, bastante mal preparada, es decir, analfabeta, en cambio en la danza moderna yo veía a todas estas señoras tan intelectuales, parecían líderes sindicales, todas se

Los quehaceres de los ángeles, Malinka González, Ballet de la Ciudad de México, (e. 1997).

Foto: Gabriel Rizo



El bailarín, principalmente el de clásico, entra muy pequeño a la danza, todavía sin un carácter formado. Se pone en manos de los maestros, inicia su posición sin jerarquía y se somete física y mentalmente a la disciplina, lo que hace pensar en él como un instrumento de la danza y no un ser para ella. Muchas estudiantes de danza se acercan impulsadas por un ideal vocacional que se descubre a muy temprana edad y que surge "casualmente" por el encuentro con una fotografía, un cartel, una tarjeta de cumpleaños y tantos productos comerciales "femeninos" representativos de esta imagen mistificada. En otras muchas ocasiones, los deseos no cumplidos de una madre que quiso ser bailarina imponen

echaban discursos largos y defendían su causa admirablemente..." (Entrevista realizada a Felipe Segura por Margarita Tortajada, 9 de marzo de 1992, Archivo del CENIDI-Danza).

una vocación, que si no logra colmar su sueño infantil, al menos exculpa a la madre al dotar a las hijas de una "grácil figura".

La cotidianidad frente al espejo y las características mismas de su práctica generan en el bailarín un narcisismo rabioso, en ocasiones difícil de manejar; éste siempre busca verse bien y llega a rechazar o menospreciar papeles expresivos que rompen con la imagen idealizada de sí. El bailarín vive para su cuerpo y cuida cada una de sus líneas; evita cualquier desvío, como puede ser realizar una vida "normal". Con una dedicación que linda en el sacerdocio, se entrega a la danza; el deseo de perfección lo invade y tiraniza desde muy joven; no extraña que en muchas civilizaciones danza y religión hayan estado profundamente ligadas.

El bailarín requiere fortaleza interna para vivir como un desclasado, por no poder hacer una vida convencional, por insistir en una formación física detallada, minuciosa, acuciosa. En él se conjuga una paradoja esencial de rebeldía-docilidad: generalmente, escoger la danza es o da lugar a una afirmación insumisa, ya que esta actividad no se considera una profesión seria ni lucrativa. Sin embargo, esa supuesta rebeldía se contradice con la aceptación de un sistema subyugante, cuya finalidad es someter el cuerpo a una disciplina: "Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado".³²

El bailarín es un ser disciplinado de manera voluntaria o coercitiva: "A estos métodos que permiten el control del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es lo que se puede llamar las "disciplinas".³³ Así, estas últimas fabrican cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles: "La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)".³⁴

³² Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1983, p. 140.

³³ *Idem*, p. 141.

³⁴ *Idem*, p. 142.

El bailarín es una compleja mezcla de independencia y dependencia en la cual la compañía o grupo desempeña la función de familia. La danza obliga a muchos a migrar a sitios con mayor desarrollo dancístico y enfrentar condiciones de soledad y angustia; frágil como un cristal, debe ser rígido en su interior para evitar estrellarse. La vida en la danza lo “marca” socialmente de una forma u otra; al bailar entra a un mundo difícil de abandonar, porque dentro de él cumple la fantasía de la “multi-identidad”: en el foro se puede ser cualquier cosa. En comparación con la temporalidad profesional de otros artistas, para muchos tener que abandonar el escenario a temprana edad significa una tragedia.

Si bien a un bailarín se le exige ser creativo en su práctica como ejecutante, la tarea coreográfica pone a prueba su potencial, ya que requiere madurez escénica y personal. A pesar de que alguien ajeno a la formación dancística puede llegar a ser coreógrafo, difícilmente obtendrá el reconocimiento del campo, para el cual la coreografía representa el último escalón al que se llega después de una larga experiencia. Ser un coreógrafo no es una labor sencilla; incluso los más notables libran una batalla constante por conservar su reconocimiento, en una práctica tan poco desarrollada y estimulada en México.

4.5. El estilo, el género

Según Lynn Garafola, lo que tradicionalmente se ha entendido por estilo, es “la manera (de bailar) engendrada por una escuela o sistema de entrenamiento”.³⁵ Esta definición implica el triunfo de una escuela o institución a expensas del individuo, situación que se vería alterada con el Modernismo, durante el cual el estilo empezó a depender cada vez más de la personalidad de un coreógrafo.

Puede afirmarse que la conformación de una estilística, institucional o personal, conlleva una síntesis de experiencias de

³⁵ Garafola, Lynn, *op. cit.*, p. 198.

Carmina Burana, Jaime
Vargas, CND.
Foto: Cuauhtémoc Nájera



conocimiento y experimentación que define las cualidades del movimiento y el uso de los distintos recursos escénicos. Un estilo muestra aprendizajes de tipo técnico, compositivo, conceptual; al ser, como lo piensan varios investigadores, una actitud impuesta sobre la técnica, es muy vulnerable a los factores de la personalidad o sociales.

Como afirma Hammond, la técnica conserva un mayor grado de autonomía con respecto al estilo: "cada arte posee un grado de autonomía, una "lógica interna" independiente de la personalidad del artista y de las fuerzas sociales que lo rodean".³⁶ Es importante señalar que la base técnica sienta los límites, y que la historia técnica es distinta y tan importante como la historia estilística: "Las técnicas descubiertas y usadas para un propósito sugieren nuevas técnicas, e incluso nuevos estilos".³⁷

Aunque un proceso de creación generalmente busca una solución novedosa, Selma J. Cohen apunta el peligro de abusar

³⁶ Hammond, Sandra N. y Hammond Phillip, *op. cit.*, p. 16.

³⁷ *Idem*, p. 17.

de ello: "Existen ocasiones en que el coreógrafo sacrifica la claridad para hacer un comentario personal; sin embargo, la excesiva manipulación sólo oscurece el valor del signo original del movimiento".³⁸ Asimismo, señala lo errado del defecto contrario. Como características del género clásico tradicional, menciona a los ballets que "... son armónicos, diseñados simétricamente, con largas frases sin fragmentar, resueltas por finales cadenciosos, que parecen fluir con consonancia y de una forma agradable al sano espécimen humano..."³⁹ En sus formas más estables, el ballet clásico se construye con formas preestablecidas arbitraria y tradicionalmente. En él se persigue la perfecta ejecución, por lo que los pasos deben realizarse de determinada manera; también se ciñe a los estándares de un diseño espacial, sin importarle la tendencia natural del cuerpo. La danza romántica se rebeló contra este frío esteticismo y desechó los formalismos en favor de una experiencia emotiva y una expresión personal.

Por su lado, el ballet moderno parte del entrenamiento "clásico" y usa su vocabulario cuando lo cree conveniente. Myron Howard Nadel señala que "Frecuentemente la coreografía en el ballet moderno es más inventiva que la simple manipulación de patrones preexistente, y existe mayor licencia para el desarrollo del movimiento. Los ballets pueden crearse a partir de cualquier tema con contenido dramático o ser sólo abstracción".⁴⁰ Otro de sus rasgos es que puede usarse o no zapatilla de punta y el vestuario permite mayores posibilidades de movimiento. La autora afirma también que "El interés central del ballet moderno es la exposición del movimiento que crece a partir de una idea central... si el coreógrafo ha completado su exposición, una pieza durará veinte minutos en lugar de cuatro actos. Como la danza moderna, el ballet moderno está muy interesado en el oficio de

³⁸ Cohen, Selma J, *Prolegomens*, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ *Idem*, p. 9.

⁴⁰ Nadel, Myron Howard, "The ballet", en Myron Howard Nadel y Gwen Constance Nadel, *op. cit.*, p. 97.

la composición, mientras que la identidad real del bailarín -no la del guión- puede servir a la obra..."⁴¹

En la actualidad las similitudes entre danza y ballet modernos son cada vez mayores; los bailarines son crecientemente producto del entrenamiento en distintas técnicas de procedencia clásica y moderna. Existen también colaboraciones importantes entre coreógrafos de distintas especialidades, entre éstas, las que se dieron entre Graham y Balanchine para la creación de *Episodios* (1959) y la de Merce Cunningham y el New York City Ballet en 1966, cuyo resultado fue *Summerspace*.

Para las personas acostumbradas a los parámetros marcados por la danza clásica, las obras deben cumplir ciertos requisitos: armonía, perfección técnica, "belleza" física, exaltación de la función estética, temática "ligera", por mencionar las cualidades más estables dentro de esta tradición. Para los amantes de lo novedoso, cualquier rompimiento con la norma adquiere validez. En este sentido, la danza contemporánea ha buscado la transgresión, principalmente incorporando temáticas agresivas hacia el espectador, cuerpos desnudos, cuerpos no entrenados, lugares de exhibición ajenos al ámbito teatral, movimientos cotidianos, uso excesivo de otros recursos no dancísticos. De acuerdo con la concepción contemporánea cualquier propuesta es posible; en todo caso es importante la recomendación de un profundo conocimiento y un cuidadoso manejo de cada uno de los recursos empleados con objeto de cargarlos del significado preciso.

El campo dancístico conserva distintos géneros y estilos, en los cuales el creador se forma técnica y visualmente; rasgos personales -audacia, apertura conceptual, curiosidad- lo llevarán a intentar modificaciones a la "costumbre" compositiva. Existen exploraciones referentes a las distintas cualidades de originalidad en la danza basadas en distintos modelos; por ejemplo, Royce Peterson señala las posibilidades que ofrece el estudio de la longitud del fraseo, como cualidad estilística y cultural.⁴² De

⁴¹ *Idem*, p. 98.

⁴² Peterson Royce, Anya, *op. cit.*, cap. "La morfología de la danza".

igual manera, el uso de la música o la dinámica podría señalar los rasgos originales de una producción autoral o comunitaria.

Atento a la íntima relación entre los estilos y el medio social en que éstos florecen, Dallal observa que: "Tanto el trastocamiento programado de estas normas, como el surgimiento probable de un nuevo género, son fenómenos que no suelen suscitarse o proclamarse por decreto. Casi siempre las nuevas corrientes surgen por necesidad, por exigencias sociales, históricas, comunitarias, y estas necesidades pueden localizarse y aguzarse pero jamás inventarse, imponerse artificialmente".⁴³

En este sentido, resulta significativa la abundancia de coreógrafos mexicanos de estilos diversos dentro de la llamada danza contemporánea, en contraste con la escasez de los dedicados a la línea clásica, así como la dificultad de estos últimos para romper con las normas establecidas por la tradición. Patricia Cardona ha dicho contundente: "El ballet clásico, como importación cultural, no ha dado signos de renovación a través de la experiencia mexicana; al contrario, el coreógrafo clásico, salvo algunas excepciones, se aferra fielmente al lenguaje y estilo romántico como si fuera producto de su experiencia inmediata y actual".⁴⁴ Profundizando, asevera: "El temor a la aventura, a lo nuevo, a lo sorpresivo, impide que el género tenga una trascendencia en la vida del país. La formación de un elenco técnicamente refinado no garantiza el logro de una estética audaz, original, o el descubrimiento de un lenguaje nuevo".⁴⁵ Con la idea de matizar estos comentarios, agregaríamos que la danza contemporánea también ha sido presa de algunos de estos males.

Sin embargo, la pregunta acerca de las causas de esta disparidad sigue presente. Como intento de explicación puede señalarse que en México la danza clásica ha sido un campo mucho más restringido y restrictivo; sólo existe una compañía

⁴³ Dallal, Alberto, *El aura del cuerpo*, op. cit., p. 42.

⁴⁴ Cardona Patricia, *La danza en México en los años setenta*, (Textos de Danza 2), UNAM-FONAPAS, México, 1980, p. 25.

⁴⁵ *Idem*, p. 27.

con esta tendencia que se ha encargado principalmente de la reposición de las obras tradicionales, función importante como salvaguarda de la historia y como formación de público. En respuesta a circunstancias específicas, la CND ha tratado de abrir un espacio a obras con parámetros modernistas, siempre con temor de apartarse demasiado del gusto tradicional.

Debe apuntarse la dificultad de sostener una agrupación independiente dentro de la línea clásica, no sólo por las necesidades técnicas de este estilo, sino también por sus implicaciones económicas: el uso de las zapatillas de punta incrementa mucho los gastos. Resulta claro también que algunos aspectos de la práctica de esta tendencia son más exigentes: selección escrupulosa del físico, profesionalización a más largo plazo, mayor exigencia de una técnica depurada, dependencia de grandes compañías, por mencionar sólo algunos. Como consecuencia de las exigencias técnicas y físicas del estilo, la formación dentro de los lineamientos clásicos apunta principalmente a consolidar la técnica del bailarín y fomentar el virtuosismo escénico. La mayor parte de los bailarines de clásico se despreocupa, a pesar de estar dentro de un foro, de compartir el montaje de luces, de escenografía o tramoya; su actividad prioritaria es bailar y en ocasiones se les dificulta, incluso, interiorizar un proceso creativo. Como una cualidad a favor, la línea clásica facilita el trabajo compositivo debido al rigor con que se reproducen sus cánones. No obstante, la estructura de reconocimiento y valoración que ha generado el campo dancístico en el área clásica -tendencia al perfeccionamiento técnico, cercanía a la obra tradicional como medida de aprobación, temor a perder un público que garantice la existencia de la práctica- requiere de un sistema cerrado que termina atrapando al creador. Cardona apunta también esta cara de la moneda: "Lamentablemente, el coreógrafo y el bailarín del género clásico se encuentran atrapados en un círculo vicioso mientras el público balletómano demande virtuosismo, hallazgos competitivos e historias fácilmente digeribles".⁴⁶

⁴⁶ *Idem*, p. 29.

Nellie Happee representa una personalidad específica, enmarcada en un gran movimiento danzario: el ballet moderno. Su aprendizaje técnico y visual estuvo cerca de éste, y le permitió ensanchar sus horizontes para entrenarse en técnicas de la danza moderna y entender sus propuestas conceptuales. Algunas consideraciones sobre las corrientes tradicionales y modernistas en el ballet servirán para acercarnos al estudio de su producción.

4.6. De coreografías y coreógrafos

Cuando hoy se habla de una coreografía, se da por entendido una obra autoral con unicidad y autonomía propias, independientemente de temática, tiempo escénico, número de bailarines o acompañamiento musical. De manera similar, al hablar del coreógrafo viene a la mente la idea de un artista individual. ¿Acaso estas palabras tuvieron siempre el mismo significado?

Toda definición que pretenda describir cualquiera de las múltiples manifestaciones de la actividad coreográfica (autor, obra, contexto de producción), así como todo intento de catalogación, al cabo de un tiempo han sido superados, por un proceso de transformación constante. Distintas convenciones culturales, por tanto espacio-temporales, dieron lugar a modalidades diversas de producción danzaria; cada modalidad otorgó prioridad a alguno de sus componentes y estableció distinciones generales reconocibles, que a su vez permitieron variaciones particulares.

El ballet, por ejemplo, ha manifestado un desenvolvimiento cualitativo de la dependencia a la autonomía, de la horizontalidad a la verticalidad, del salón de corte al escenario, del amateurismo a la profesionalización, del diseño sobre piso al diseño espacio-corporal. Sus expresiones coreográficas han respondido a este desarrollo y establecido ciertas características técnico-formales, a la vez que construido nuevas modalidades a partir de ellas.

Por lo tanto, puede afirmarse que cada época ha resuelto la realización de una escenificación dancística de distinta manera, de acuerdo con sus propios parámetros y directrices. Según el período, en estas producciones han intervenido diversos profe-

sionales con compromisos distintivos, definidos por el campo de la danza en cuestión; de acuerdo con el carácter de las escenificaciones, las responsabilidades directivas han recaído sobre uno u otro de los profesionales involucrados. También los procesos de otros campos artísticos, como la literatura, las artes plásticas o la música, conformaron una personalidad autónoma para sus creadores, quienes adquirieron rápidamente prestigio, situación que dentro de la danza llevó más tiempo. Quizá debido a la dependencia del ballet respecto de las escenificaciones operísticas o teatrales; a la idea de que éste se ha concretado, de una u otra forma, a la repetición de esquemas establecidos por el "gusto" del público; así como a los pocos nombres de los responsables coreográficos que lograron sobresalir, en ocasiones se consideró la producción coreográfica como un saber tradicional legado de maestro a alumno a través de la práctica cotidiana, sin gran trascendencia para su autor.

Parecería que, durante el largo período de consolidación del ballet como danza escénica, el coreógrafo importó menos que la producción misma. El crítico John Martin, quien considera al diseño espacial como una de las características fundamentales de cualquier estilo, apunta: "Los primeros ballets eran invenciones de diseños en el piso. No es sino hasta el Renacimiento que vemos las primeras intenciones de un abandono, un enriquecimiento, de este método. Entonces se dio cierta atención a las configuraciones del cuerpo en el espacio".⁴⁷

En tanto obra de encargo, la danza cortesana, cuya finalidad política trascendía la estética, debía seguir la costumbre compositiva, limitada en gran medida a la serie de pasos conocidos por los participantes, ensombreciendo muchas veces la creatividad. El coreautor, término que también designa al compositor de danzas, era generalmente el *maître de ballet*, figura fundamental de la época, quien cumplía con múltiples actividades creati-

⁴⁷ Martin, John, *The Modern Dance*, Dance Horizons, Nueva York, 1972 (1ª de 1933), p. 21. Martin inició su carrera de crítico en 1926 en el *New York Times*.

vas y de producción, además de las de maestro y músico. En otras ocasiones, los compositores o libretistas llegaron a ser considerados autores de una obra coreográfica. Las historias de las rencillas entre los distintos encargados de la realización —coreógrafo, músico, libretista— nos hacen pensar en que un éxito coreográfico significaba una recompensa económica o de prestigio para su autor.

La reciente difusión de diversos manuscritos sobre las danzas renacentistas nos permite detectar rasgos de originalidad, valorados en su entorno, en la actividad de los maestros-coreógrafos. Ellos no sólo se ocupaban de registrar y anotar sus danzas, sino de hacer aportaciones técnicas, estilísticas y compositivas. A mediados del siglo XV sobresalieron por sus aportaciones los siguientes: Domenico da Piacenza, Cornazano, Guillermo el Ebreo y Giovanni Ambrosio, los más conocidos. Su notoriedad provino de la solución o arreglo compositivo de ciertas danzas cortesanas, la invención de nuevos pasos, el manejo de los símbolos o la originalidad de los diseños en el piso, principal característica de las coreografías de esa época.⁴⁸

Tiempo después, en los inicios de la danza escénica, empezó a manifestarse la idea de que el ballet podía prescindir de palabras. Este deseo de dar mayor autonomía a la danza se sustentó en las lecturas de la gente culta sobre la actividad de los mimos en Grecia y Roma. Ivor Guest afirma que desde los días de Domenico (da Piacenza) se habían compuesto danzas que expresaban estados de ánimo o pequeñas escenas, y que en tiempos de Luis XIV un monje francés, el abad de Pure, ya había

⁴⁸ Los primeros manuscritos de danza europea del siglo XV han sido investigados por especialistas en música y danza desde finales del siglo pasado y durante el presente. Entre ellos se encuentran Curt Sachs, Otto Kinkeldey, Mabel Dolmetsch, Melusine Wood, Daniel Hearty, Ingrid Brainard, A.H. Franks y Peggy Dixon. *Manuscritos de danza en Europa durante el S. XV*, mecanograma, CENIDI-Danza, México, s/f. En México, Alan Stark ha realizado una labor meritoria de investigación y difusión de distintas danzas históricas.

escrito una tesis sobre la necesidad de prescindir de la palabra en el ballet.⁴⁹ Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XVIII cuando se hizo un intento real de poner en práctica estas ideas. En Inglaterra John Weaver introdujo el uso de la mímica en su trabajo coreográfico; en su obra *Los amores de Marte y Venus*, escenificada en 1717, desarrolló con éxito esta experiencia. Guest considera que el desarrollo del *ballet d'action* permitió a la danza escénica separarse de la ópera y convertirse en un arte autónomo. Según él, como consecuencia inevitable de esta nueva estructura conceptual, el papel del coreógrafo destacó como nunca antes.⁵⁰

Tiempo después Noverre expuso sus propias ideas al respecto, siendo considerado como uno de los padres del *ballet d'action*. A pesar de que durante su carrera artística se sintió constantemente devaluado e injustamente atacado, nunca entró en disputa con Angiolini, quien le reclamara que su maestro Hilverding había sido el verdadero creador del *ballet d'action*. Hubo, sí, un desacuerdo fundamental entre ambos coreógrafos sobre la aplicación de las "tres unidades" y el uso de la sinopsis como guía del espectáculo. Noverre se manifestó, acertadamente, en contra del uso de las conocidas unidades aristotélicas dentro del ballet; Angiolini consideró que una buena coreografía debía contar su propia historia sin necesidad de emplear la conocida sinopsis, costumbre del célebre maestro.

Curiosamente, la relegación que sufrió Noverre se debió en parte a su éxito como coreógrafo. Su respetabilidad profesional en este campo desató envidias a lo largo de su vida; aunque gracias a su labor coreográfica obtuvo el apoyo de madame Pompadour para optar por el puesto de *maitre de ballet* en la Ópera de París, la solicitud fue denegada. Noverre trabajó entonces para la Ópera Cómica, donde en 1754 produjo su famoso Ballet chino, con escenario y vestuario de Francois Boucher, sorprendiendo con él al público de la época.

⁴⁹ Guest, Ivor, *The Dance Heritage. A Short History of Ballet*, The Dancing Times, Londres, 1970, (4ª reimpresión), p. 20.

⁵⁰ *Idem*.

Ya de edad avanzada, escribió sobre la actividad dancística resumiendo su experiencia coreográfica, y legó a las generaciones futuras muchos de sus principios. Este período de reformas y profundas reflexiones teóricas hizo posible que, con el paso del tiempo, la figura del coreógrafo fuera aceptada como el "genio" tras la producción.

De acuerdo con Susan L. Foster, a lo largo del siglo XVIII el término coreografía se refirió al proceso de transcribir una danza en una forma de notación; el arte de arreglar los pasos, implícito en el resultado de la notación, no recibía atención. El arte de hacer danzas no tenía nombre. Con el desarrollo del *ballet d'action* y del cuerpo virtuoso del bailarín se empezó a destacar la fuerza organizativa, y empezó a cambiar el significado de la palabra coreografía, para expresar entonces la labor y maestría de componer las danzas.⁵¹

Después de Noverre, Francia conservó por varios años la directriz en el desarrollo del ballet. Bailarines y coreógrafos distinguidos subieron a la escena, sobresaliendo entre estos últimos los hermanos Maximilien y Pierre Gardel, quienes establecieron una hegemonía artística y coreográfica dentro de la Ópera de París. Fuera de este estrecho círculo, en Bordeaux, Jean Dauberval ejercería gran influencia sobre la siguiente generación de coreógrafos. Abrió nuevas perspectivas para la danza escénica al producir ballets con temas relativos a la gente ordinaria, sentimentales y divertidos.⁵² Jean-Baptiste Blanche se consideraría como su inmediato sucesor. Ya para el siglo XIX, Louis Milon destacó con su trabajo en la Ópera, particularmente con ballets de corte sentimental.

En Italia, dentro de La Scala de Milán, Salvatore Viganó se caracterizó por la búsqueda de la expresión emocional, y tuvo gran influencia en su medio. En esta misma época, pero en San Petersburgo, Charles Didelot, quien había estudiado con Noverre, Dauverbal y Vestris, dio muestras de su talento. Didelot subor-

⁵¹ Foster, Susan L., *Choreography Narrative*, op. cit., s/p.

⁵² Guest, op. cit., p. 27.

dinó su coreografía al tema y fue notable por el manejo original de los grupos y el uso de efectos escénicos. Según Guest fue el primero en hacer volar a los bailarines por medio de alambres.

Durante la "época romántica", una de las más documentadas, los ballets se volvieron más poéticos y buscaron llegar de manera más directa y profunda a las emociones de la audiencia. Si bien se explotaron las escenas sobrenaturales, coexistieron con las de corte rústico o exótico; la forma compositiva combinaba el "terre à terre" y el rápido uso de los pies con pasos de elevación y de mayor sentido poético. El coreógrafo de esta época se apoyó de forma más integral y consciente en diseñadores y compositores para lograr los efectos perseguidos.

Las obras del Romanticismo se caracterizaron por dotar a las escenificaciones de las características "evasivas" propias del estilo, basándose en la figura de la bailarina como expresión de esta ideología. Pareciera que una vez más se relegaba al coreógrafo a un segundo plano, después de su recién adquirida notoriedad: "La creación de un ballet era menos el trabajo de un coreógrafo, preocupado por las posibilidades del cuerpo danzante, que la de un noble patrón, un escritor de poesía escénica o un empresario, a los cuales el coreógrafo se ceñía como un albañil al arquitecto".⁵³

Con el paso del tiempo, la atracción fundamental de una obra pasó a residir en el elenco; de acuerdo con las ideas del período, las estrellas femeninas fueron las figuras dominantes y públicamente reconocidas. Myron Howard Nadel señala que los ballets tradicionales de esta época eran coreográficamente débiles, ya que sólo el cambio de vestuario daba a los bailarines apariencia de ser diferentes. En términos generales, los define como "un sueño escapista de la sociedad europea frente a la revolución industrial".⁵⁴

La Ópera de París siguió siendo el principal centro de actividad dancística; dentro de ella destacaron varios coreógrafos.

⁵³ Sparshotts, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ Nadel, Myron Howard, "The ballet", en *The Dance Experience*, *op. cit.*, p. 96.

Pierre Gardel estaba próximo a retirarse y asumió el liderazgo Jean Aumer, entre cuyos ballets destacó *La sonámbula*, reminiscencia de *La bella durmiente*.

Londres competía con París por la excelencia balletística. A mitad del siglo XVIII Jules Perrot, probablemente el más grande coreógrafo de la época, produjo en Inglaterra importantes ballets con historias dramáticas. También Jean Coralli llamó la atención al crear junto con Perrot el famoso ballet *Giselle*.

En Italia, la tradición de Viganó continuó con Louis Henry, Antonio Cortesi y Antonio Monticini, quienes produjeron obras con argumentos complejos y fuertes, generalmente actuados por mimos, con presencia de los bailarines sólo en los divertimentos. Aunque falta mucho estudio sobre la participación de las mujeres en la coreografía, se puede mencionar a varias célebres bailarinas que incursionaron en la composición, entre ellas Fanny Cerrito y Marie Taglioni.

En San Petersburgo, donde predominó el gusto por lo "francés", se contrataron varios coreógrafos de talento, entre ellos Jules Perrot, Arthur Saint-Léon y Marius Petipa, a quienes se les debe en mucho haber dado forma al estilo de la Escuela Rusa de Ballet. Otro polo de la influencia francesa se asentó en el Real Ballet Danés, dominado por Auguste Bournonville, discípulo de Noverre. Sus ballets, al contrario de muchos de sus contemporáneos, ofrecían muchas oportunidades de lucimiento para los bailarines varones. Además de todos estos centros dancísticos, existieron otros sitios de actividad coreográfica: Berlín, Viena, Lisboa, Budapest y Varsovia.

A finales del siglo XIX la danza académica de Europa occidental (la situación de Rusia y Dinamarca fue distinta) vivió una época considerada "decadente" por los círculos culturales ya que, más que una expresión coreográfica plena, fue el pretexto para el lucimiento de las bailarinas estrella o un apoyo argumental para otras artes escénicas, como la ópera.

A fines del siglo XIX y principios del XX esta decadencia se profundizó, cuando una vez más la principal función social de la danza fue servir como entretenimiento. Los géneros predomi-

nantes fueron el *vaudeville* y el *music-hall*, espectáculos que aglutinarían por algún tiempo a la mayoría de los bailarines y coreógrafos del momento y que, a pesar de su gran popularidad, fueron rechazados por los artistas que buscaban expresar los sentimientos serios y profundos que la danza les inspiraba.

A pesar de los prejuicios que esta época ha levantado, teatros de vaudeville como La Alhambra y el Empire en Londres acogieron al ballet y permitieron el desarrollo de coreógrafos importantes en su seno, además de crear un público más amplio para la danza: estrellas de la talla de Pavlova se presentaron en estos escenarios; Nijinski y los Ballets Russes también probaron suerte en ellos. Si en su inicio los ballets realizados para estos teatros populares tenían muy poca acción dramática, a fines de los años noventa esta situación cambió. Como ejemplo, las escenificaciones de León Espinoza para La Alhambra: *La bella durmiente*, *Don Juan*, *Don Quijote* y *Carmen*. Este teatro mantuvo por muchos años un cuerpo de baile numeroso y dio trabajo a afamados coreógrafos, como Joseph Hansen, Carlo Coppi y Alfredo Curti. A su vez, el Empire produjo una interesante trilogía: Katti Lanner, coreógrafa; Leopold Wenzel, compositor; y C. Wilhelm, diseñador, equipo que realizó importantes puestas en escena.

En Italia, a fines del siglo XIX Luigi Manzotti también realizó enormes producciones. Manzotti escribía y producía sus ballets, e introducía en ellos sucesos de interés contemporáneo. Las escenas conectadas libremente, actuadas por mimos e intercaladas con procesiones, desafiaban el apelativo de ballets. La más célebre de sus producciones fue *Excélsior*, con más de cien representaciones durante 1881, que posteriormente se exhibiría en París, Londres y San Petersburgo. Este espectáculo se presentaría también en México a principios del siglo XX, con gran aceptación del público, a pesar de verse disminuido con respecto del original. Con el paso de los años, los espectáculos se volvieron más complejos y profundos, y atrajeron al público culto.

La investigadora Ann Daly sintetiza el estado de la danza a fines del siglo XIX: "la danza se convirtió en un tópico de legítima consideración en revistas y libros. Los autores criticaban el

estado del arte: acrobático, entretenimiento, ta-ra-ra-bum de *skirt dancing* y ballet, siempre con su *tutú* corto. Aunque había un acuerdo general de que la danza estaba en seria decadencia, los autores hacían recuento de sus pasadas glorias y clamaban por su “renacimiento”.⁵⁵

Sobre la base de las reflexiones y esfuerzos de coreógrafos como Noverre, innovador en cuanto a la concepción de su finalidad, la danza fue afianzando su autonomía e importancia como una expresión artística moderna. Como respuesta a las inquietudes del período, los Ballets Russes de Diaghilev recuperaron el profundo significado artístico de la actividad, que sumida en el comercialismo o integrada a las compañías de ópera o teatro, veía limitado su desarrollo autónomo. Según Ninette de Valois, quien participara en su juventud como bailarina dentro de esta agrupación, Diaghilev “ofreció la idea de una compañía que trataba a la danza con la misma seriedad que cualquier otro arte... (y) reveló la tradición clásica que subyacía en el modernismo de los Ballets Russes..”.⁵⁶

Durante el Romanticismo y de manera definitiva en el Modernismo, finalmente se delineó la personalidad del coreógrafo, tal como la conocemos en la actualidad. Lynn Garafola considera que la coreografía moderna surgió en el contexto del capitalismo, y asegura que gracias a Diaghilev “el *maître de ballet* devino en la diva coreográfica del mercado, cuyas habilidades expertas y especializadas le permitieron trascender la lealtad a una institución específica”.⁵⁷

A la par que en Europa central, en Estados Unidos se estaba gestando el movimiento de la danza moderna, en el cual la búsqueda de un lenguaje de movimiento y una concepción coreográfica personal señalaban nuevos derroteros. Con el surgimiento

⁵⁵ Daly, Ann, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁶ Genné, Beth, “Ninette de Valois and Baraux Folies Bergère” en *The Making of a Choreographer*, Studies in Dance History, núm. 12, Society of Dance History Scholars, Estados Unidos, 1996, p. 31.

⁵⁷ Garafola, Lynn, *op. cit.*, p. 198.

y valoración de las distintas expresiones modernas, técnica y teóricamente fundamentadas, el coreógrafo conquistó un papel fundamental en el proceso de producción de la danza, equiparable, y en ocasiones superior al de los ejecutantes. Al analizar el fenómeno, Sally Banes afirma: “(en la danza moderna) la importancia del coreógrafo sobre el bailarín es obvia. La ‘tradicción de lo nuevo’ demandaba que cada bailarín fuera un coreógrafo en potencia”.⁵⁸

4.7. La modernidad en el ballet

En la danza europea, la preocupación por el “modernismo” que flotaba en el ambiente como resultado del advenimiento del nuevo siglo surgió paralela a la renovación en otras artes, principalmente la plástica. La danza clásica y la después denominada moderna cambiaban su fisonomía, apoyándose en distintas fuentes de inspiración para lograr sus objetivos de ruptura. A principios del presente siglo se distinguieron de manera tajante dos posturas cuya finalidad apuntaba a definir la “modernidad” dancística: una, buscó renovarse sin romper totalmente con la tradición académica; otra, aceptó el reto y la imperiosa necesidad de iniciar de cero.

A partir del gran auge que tuvo la segunda corriente, denominada “danza moderna”, que tras madurar sus propuestas logró finalmente ser aceptada y defendida por sectores de la crítica y el público, se vivió una marcada tendencia a descalificar el “modernismo” del ballet. Esta postura extrema, que ahora se entiende como una forma de validar aquellas corrientes emergentes, se ha matizado, lográndose recuperar los aciertos “vanguardistas” dentro de la danza clásica.

En el siglo XIX, tanto en el Teatro Maryinski de San Petersburgo como en el Bolshoi de Moscú, los ballets seguían el tradicional patrón conservador: la historia se hilaba por medio de

⁵⁸ Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Estados Unidos, 1987, p. 5.

la pantomima convencional; en puntos apropiados se insertaban gestos y danzas sueltas, intentando, cuando mucho, un *pas d'action* expresivo. Petipa, quien asumió el cargo de coreógrafo principal en 1862, comenzó a enriquecer al Ballet Imperial con un repertorio original y de alta calidad artística, aunque sin modificar las fórmulas establecidas. Su manejo del cuerpo de baile, ensayado en un tablero de ajedrez, tenía gran diversidad dentro de los parámetros de la simetría de diseño que se sentía obligado a reproducir. Construía las variaciones siguiendo un motivo, generalmente un tema de movimiento inspirado por la música o por alguna cualidad del ejecutante; sus ballets tenían una estructura meticulosa, de gran belleza lineal y con un sabor cinético y de textura propia.⁵⁹ A Petipa se le debe también la estructura del *pas de deux* tradicional (dueto, variaciones y coda).

Por su parte, desde el inicio de su carrera el joven Fokine protestó contra las convenciones balletísticas, algunas realmente obsoletas, como la separación entre danza y pantomima; la atención exagerada al virtuosismo; el desinterés hacia la expresión; y la monotonía e inverosimilitud del estilo, que permitía que cualquier trabajo pudiera ser danzado con tutú y zapatos de punta. Fokine denunció constante y airado la falta de armonía entre el estilo, los vestuarios, el tema y el período, así como la carencia de unidad entre las danzas clásicas y las de carácter. También se rebeló contra el uso permanente de las posiciones abiertas y de las extremidades bajas. Para corregir estos males, en 1916 escribió su artículo *El ballet nuevo*, en el cual propuso la reforma de todas aquellas tradiciones absurdas. Su concepto coreográfico se resume en la siguiente expresión: "la danza es el desarrollo ideal de un signo... para restituir el alma a la danza debemos abandonar los signos fijos y traer otros basados en la expresión natural."⁶⁰ Un movimiento sin expresividad, según

⁵⁹ *Dance As a Theatre Art. Source Reading in Dance History from 1581 to the Present*, Harper & Row Publishers, Nueva York, Hagerstown, San Francisco, Londres, 1974, p. 92.

⁶⁰ *Idem*, pp. 103-104.

Fokine, fallaba como signo, y ponía como ejemplo la acrobacia: “La mejor forma es la que expresa de lleno el significado que se desea y, a la vez, la más natural, la que mejor corresponde con la idea perseguida”.⁶¹

Este talentoso coreógrafo consideró que la renovación de la danza clásica tendría que provenir de afuera, por lo que buscó la armonía con otras artes, como la música y la pintura, con las que trabajó como francas colaboradoras del ballet. A pesar de su curiosidad por las corrientes innovadoras, decidió moverse dentro de los límites de la tradición: “El motivo de mi adhesión a la Duncan residía en que ella volvía a hablar de lo que yo ya practicaba. Hallé en ella naturalidad, capacidad expresiva y verdadera sencillez. En nuestras opiniones había plena consonancia; en nuestros métodos, en cambio, una enorme e infranqueable divergencia... La danza de Isadora era libre, la mía estilizada y mis movimientos exigían un saber técnico incomparablemente superior”.⁶² Sin embargo, en su primer ensayo, *Eunice*, su uso del vestuario reveló una influencia importante de Duncan.

Según Otto Friedrich Regner, Fokine, discípulo de Petipa, fue el fundador del ballet moderno. Para este autor, Petipa cerró una época y Fokine abrió otra al crear para Pavlova *La muerte del cisne*, en 1904, obra de transición entre lo antiguo y lo nuevo en el ballet. En esta pieza que conservaba aún la técnica y el traje tradicional, se impuso un nuevo concepto que hizo del baile una expresión para todo el cuerpo y no sólo para algunos de los miembros: “no sólo estaba dirigido a los ojos para halagar el sentido estético, sino también al sentimiento y la imaginación”.⁶³ Se dice que esta danza “no fue un entretenimiento atlético y espectacular. Fue un movimiento poético e imaginario”.⁶⁴

⁶¹ *Idem*, p. 105.

⁶² Regner, Otto, *El nuevo libro del ballet*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1965 (trad. Gabriela Moner), p. 159.

⁶³ *Idem.*, p. 154.

⁶⁴ Palmer, Winthrop, *La danza teatral*, Editores Mexicanos Asociados, S.A., México, 1981 (trad. Gilda Rubio de Baillie), p. 227.

Acostumbrado a disertaciones intelectuales, Fokine publicó el 6 de julio del mismo año en el Times de Londres una serie de consignas sobre su concepción coreográfica. Sus propuestas se resumen al principio de la búsqueda permanente y no se alejan de las declaraciones del célebre Noverre. Entre las prioridades de su estética se pueden mencionar las siguientes: cada obra requiere de una selección específica de movimientos que deben corresponder a la dramática del tema planteado; todo gesto debe servir como expresión de una acción temática; deberá existir una incorporación integral del cuerpo en los movimientos y gestos; deberá utilizarse el conjunto como parte integral de la obra y no sólo como ornamento; habrá libertad total para crear según los medios interpretativos de cada individuo; se perseguirá la combinación de las distintas artes.⁶⁵

Para Fokine la máxima exigencia del coreógrafo era “extraer del tema la acción de la coreografía como la chispa que salta de la piedra”.⁶⁶ Quería demostrar que el ballet no era un arte muerto, por lo que se apoyó en estudiosos del movimiento, como Von Laban, con la intención de “volver a comprender el espacio como un factor del ballet”.⁶⁷ Estas ideas le permitieron usar la profundidad y ver al mundo en forma polidimensional, no como un plano figurado destinado a exhibir movimientos estéticos.

Si bien la danza académica coexistió al principio del siglo XX con las tendencias emergentes denominadas “modernas” -Delsartismo, Dalcrocismo, Duncanismo y las corrientes expresivas alemanas de Laban y Wigman- la aceptación de los Ballets Russes fue casi inmediata, ya que a pesar de las innovaciones introducidas, este estilo no rompió tajantemente con la tradición. Ello le permitió a Diaghilev una continuidad de desarrollo, mientras que a las corrientes de ruptura les tomó casi hasta la década de los treinta para ganarse al público.

⁶⁵ Regner Otto, *op. cit.*, pp. 160-161.

⁶⁶ *Idem.*, p. 158.

⁶⁷ *Idem.*, p. 163.

Si algunos coreógrafos, particularmente los que trabajaban en la línea académica, no sentían tan lejana o imposible la unión de las dos posturas, para los representantes de Europa central y Estados Unidos el enfrentamiento era inevitable. Las corrientes expresivas alemanas defendieron la no codificación técnica de los movimientos y la absoluta libertad de creación guiada por impulsos anímico-expresivos internos. Estados Unidos proclamó la danza moderna como una expresión particular, como símbolo de una independencia de la tradición artística europea, apoyando la idea de una lucha irreconciliable entre las tendencias clasicistas y modernistas. Como respuesta se conformó una corriente que defendía la necesidad de la persistencia de la *danse d'école* que, enriquecida con influencias externas como la escuela helenista, permitiera encontrar nuevos caminos, como el "naturalismo descalzo de la coreografía de Fokine inspirada en Duncan, el expresionismo espasmódico del rito de la primavera de Nijinski o el neoclasicismo del trabajo de punta de Nijinska en *Les Noces*".⁶⁸ La *danse d'école*, aseveraban muchos bailarines y coreógrafos con experiencias semejantes, "... es la mejor para preparar al cuerpo para satisfacer las demandas del más exigente coreógrafo; da flexibilidad, control y resistencia, tanto como *latitude* del movimiento de la pierna que viene del desarrollo de la vuelta hacia fuera de las mismas".⁶⁹

Para aquellos formados en este estilo era imposible desechar las enseñanzas heredadas, y a la vez experimentaban el deseo de incorporar las nuevas tendencias en busca de ampliar su concepto creativo. Veían como alternativas las técnicas eurítmicas de Dalcroze, los movimientos de coro de Laban y otras influencias. Bailada con pie descalzo o zapato suave, esta danza se caracterizó por un movimiento más libre de brazos, un torso flexible y articulado, y un vocabulario de gestos empáticos y con tendencias a la angularidad. La elección de bailarines y coreógrafos entre las dos opciones técnico compositivas —ambas coincidentes con

⁶⁸ Genné, Beth, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁹ *Idem.*, p. 34.

muchos de los objetivos generales planteados por Fokine— se desarrolló de manera diferente según los grados de asimilación y transformación de sus principios. Fokine fue considerado por Regner como el coreógrafo representativo de la modernidad, asentando que, para el año de 1914, estaría en posición de exhibir sus ideas sobre el “nuevo arte”, bajo la etiqueta de Ballet Russes.

En realidad, Nijinski fue mucho más revolucionario; su trascendencia coreográfica merece una revaloración profunda. Nijinski fue constantemente cuestionado por sus contemporáneos debido quizá a las polémicas que desató su coreografía, a las pocas veces que se presentó ante el público, y a los problemas que implicó remontar posteriormente sus obras. No obstante, la influencia de algunos rasgos de los planteamientos modernistas del período fue notoria en las obras de los Nijinski y en Massine, donde se revelaba la rudeza de los ángulos y el uso de masas asociadas con las corrientes centroeuropeas. Las invenciones coreográficas de Nijinski en *El fauno*, *La consagración de la primavera* y la efímera *Jeux* rompieron con la tradición romántica, reemplazando las características del ballet del siglo XIX con líneas rectas, ángulos y tensión viril.⁷⁰

Según Palmer, para Nijinski “lo principal... en la creación de la danza era la expresión de una idea a través del movimiento. Nijinski usó el movimiento como un escritor usa las palabras, como un músico usa las notas o una escala. No estaba satisfecho, como Duncan o Fokine lo habían estado, con crear danzas que expresaran emoción o acción dramática. En todas sus obras, cada movimiento está penetrado por una idea de vida”.⁷¹ Como coreógrafo, Nijinski afirmaba: “Cualquier movimiento imaginable es bueno en la danza si satisface la idea que es su tema, pero se tiene que basar en una técnica formulada”.⁷² Buscó expresar el máximo con el mínimo de gestos posible, y unió la actuación y la danza a través del movimiento.

⁷⁰ Palmer, Winthrop, *op. cit.*, p. 245.

⁷¹ *Idem.*, p. 253.

⁷² *Idem.*, p. 254.

El modernismo revolucionó conscientemente el concepto de la creación al proponer el método de "construcción de una obra"; es decir, el planteamiento y desarrollo de una idea a través de un lenguaje particular e individual. Según Garafola, Nijinski produjo esta concepción: "De la imaginación del coreógrafo provino la visión total de estos trabajos, una visión que determinó no sólo el tema, la estructura y los diseños de piso, sino también elementos como la técnica, la postura corporal y presentación, tradicionalmente pertenecientes a una escuela".⁷³ Los coreógrafos contemporáneos han llevado a su límite esta metodología, dando énfasis a la idea más que a la técnica o la forma dancística empleada.

La principal influencia coreográfica de la primera mitad del siglo dentro de la danza académica provendría del árbol genealógico iniciado por los Ballets Russes. Ninnette de Valois comentó la importancia de la corriente modernista iniciada por los Ballets Russes: "...el trabajo de Nijinska, y qué decir del de su hermano, fue 'radical' y 'moderno'; tanto como cualquier cosa que Duncan o el resurgimiento de la tendencia griega hayan hecho (en cuanto a su relación con la música fue mucho más revolucionaria)".⁷⁴ En 1919 Nijinska había fundado su Escuela de Movimiento en Kiev, donde experimentó con el uso geométrico, bajo la influencia del constructivismo; un año después escribiría su tratado *La escuela del movimiento* (teoría de la coreografía), perdido hasta la fecha.

Les Noces, de Nijinska, fue una coreografía totalmente abstracta que traspasó a la danza la arquitectura espacial del constructivismo; sus diagramas fueron totalmente geométricos y en ocasiones remedaban el linearismo de Tatlin o Malevich. Ella purgó a este ballet de la narrativa y desafió el concepto de feminidad de la zapatilla de punta, al usarla como sinónimo de la violencia masculina. Garafola dice de esta obra: "...la coreografía aspiraba a un lenguaje sin género... no tiene ámbitos de movi-

⁷³ Garafola, *op. cit.*, p. 198.

⁷⁴ Genné, Beth, *op. cit.*, p. 32.

miento separados entre hombres y mujeres; todos trabajan los mismos pasos, con la misma cualidad".⁷⁵

Diaghilev y sus colaboradores iniciaron una intensa carrera por la originalidad: "Nijinski, coreautor, quería ser más original que Fokine... Massine buscaba una originalidad más atrevida que la de Nijinski, madame Nijinska -la hermana del bailarín- quería ser más original que Massine; éste, en su segunda aparición, quería serlo todavía más que la Nijinska; Balanchine, más audaz que los dos juntos... La búsqueda de lo nuevo, el deseo de conocer lo de hoy, de prever lo de mañana eran para Diaghilev una necesidad casi orgánica... El modernismo se precipitó en el torrente de los ballets rusos con el cubismo, el surrealismo, la gimnasia rítmica de Jaques Dalcroze, los deportes, el cinematógrafo, cuyo efecto de rallenti o cámara lenta fue muy utilizado; el maquinismo, el exotismo y el primitivismo negro, desde el prearte ingenuo hasta el arte real de Josefina Baker; la acrobacia, el *music-hall*, el constructivismo soviético..."⁷⁶

Diaghilev logró convertir al ballet en un espectáculo autónomo, a pesar de utilizar otros recursos. La guerra y la revolución cambiaron las condiciones planteadas por los Ballets Russes, y en lugar del nacionalismo representado por obras como *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *El príncipe Igor* y *La consagración de la primavera*, la preocupación fue desarrollar una línea de interés más universal, cuyo principal representante durante el período de 1915 a 1925 fue Massine.

La vanguardia plástica se asoció con las obras de ballet, proporcionándoles un foro de experimentación y difusión. Picasso se unió a los Ballets Russes en 1917 y contribuyó con ellos cuatro años, durante los cuales realizó los diseños de *Parade*, *Le Tricorne*, *Pulcinella* y *Cuadro flamenco*. André Derain y Henri Matisse, de la Escuela de París, también hicieron diseños para Diaghilev; otros colaboradores fueron Juan Gris, Georges Braque, Pedro Pruna, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Georges Roualt,

⁷⁵ Garafola, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁶ Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet en México*, FCE, México, 1989, p. 193.

Max Ernst, Henri Laurens, Naum Gabo, Anton Pevsner y Marie Laurencin, la mayoría de ellos pintores al óleo con poca o ninguna experiencia en diseño teatral. Como muchos pintores del momento, Juan Gris pensaba que colaborar con los afamados Ballet Russes podría serle útil: "Un ballet me ayudaría a darme a conocer y hacerme de admiradores".⁷⁷

Entre 1817 y 1921, el arte de Picasso atrajo a un nuevo público; gracias a sus colaboraciones para los Ballets Russes, se convirtió en una de las figuras más famosas de París. Los telones se empezaron a considerar como obras de arte. La relación entre las artes plásticas y la danza fue muy estrecha y muchos pintores trabajaron con bailarines o temas de danza, como David Bomberg, quien hiciera litografías de los Ballets Russes, o el escultor Gaudier-Brzeska, quien realizara bronce de Karsavina y Bolm y una estatua de Nijinski.

Picasso, Cocteau y Larionov dieron a conocer a Massine las nuevas tendencias plásticas, culminando con la creación, en 1917, de un ballet cubista con Cocteau como libretista y Satie como autor de la música: *Parade*. Las innovaciones de esta obra consistieron en el abandono de la narración dramática por sketches cortos y la tendencia a dividir la danza en "turnos", como en la revista o el *music-hall*.⁷⁸ Cocteau propuso la incorporación de múltiples recursos del entretenimiento popular; cuando quiso añadir palabras a la obra, Diaghilev se opuso rotundamente; sin embargo, logró convencer a Satie de incorporar en la partitura efectos realistas como los sonidos de máquinas de escribir, la sirena de un barco y el motor de un aeroplano. Siguieron *El sombrero de tres picos*, con escenografía de Picasso y música de Falla, y *Pulcinella*, estrenada en 1920 en la Ópera de París, donde Picasso diseñó escenografía, telón y vestuario.

En 1914 Massine trabajó con autores como Schönberg, Bela Bartok, Prokofiev y Debussy, para ponerse a tono con la renovación musical. En su obra *The Good Humored Ladies* usó la

⁷⁷ Garafola, *op. cit.*, p.257.

⁷⁸ *Idem.*, p. 136.

simultaneidad y la velocidad, bajo la influencia del cinematógrafo.⁷⁹ Massine hizo en México la coreografía *Don Domingo de Don Blas* (1942) con música de *Revueltas*, vestuario y decorados de Julio Castellanos y escenario de Alfonso Reyes.⁸⁰ A este coreógrafo se le reconoce el talento de la invención de pasos nuevos e interesantes combinaciones de grupo; también se considera que llevó al escenario lo real y cotidiano en su obra *Los marineros*, donde prescindió de la línea clásica y admitió distorsiones, angulosidades y movimientos contracturados.

El corte entre danza moderna y ballet característico de Estados Unidos en los años treinta no tiene paralelo en Europa, quizá con excepción de Alemania, donde por la guerra y el fascismo la corriente moderna fue desprestigiada y la danza con tendencia clásica cobró nueva fuerza.

En 1933 Massine creó un "ballet sinfónico", sin una acción mínima. En este tiempo destacaría otro coreógrafo, alumno de Bronislava Nijinska, Serge Lifar, quien en 1929 estrenó una obra que le daría trascendencia: *Las criaturas de Prometeo*. Después creó algunas obras dentro de la tradición y otras en las que colaboraron artistas vanguardistas, experimentales y extremadamente "modernistas".

⁷⁹ Garafola, Lynn, "Dance, Film and the Ballets Russes", *Dance Research*, vol. 16, núm. 1, The Society of Dance Research, University Press, Edimburgo, Reino Unido, verano 1998, p. 13. Garafola indica que el resurgimiento del ballet en el siglo XX coincidió con el nacimiento del cine como forma estética; según ella, nunca después estarían tan juntos como en este período.

⁸⁰ Para esta coreografía, también llamada *No hay mal que por bien no venga*, Massine contó con la asesoría de Luis Felipe Obregón. Fue una época interesante, porque se ensayaron y montaron en México varios estrenos mundiales, durante la estancia del Ballet Theatre en nuestro país. Además, técnicos mexicanos realizaron varias producciones. Carlos Mérida haría el decorado para *La era romántica*, con coreografía de Anton Dolin. Se ensayaron las obras *Aleko* y *Don Domingo de Don Blas* de Massine y *Elena de Troya* de Fokine, quien murió antes del estreno. En el mismo año, 1942, Nellie Happee bailó en Bellas Artes la coreografía *Blancanieves*. Véase *50 Años de Danza, Palacio de Bellas Artes, INBA-SEP, México, 1986*.

Lifar buscaba liberar a la danza de su servilismo frente a la música: "La danza no puede ser narrativa, como tampoco la música, arte emotivo por excelencia; no puede ser literalmente un drama, ni una acción escénica, aunque tiene, con el mismo título que la música, un plan interior, un desenvolvimiento lógico; puede ser un poema, pero no una sucesión mecánica de pasos".⁸¹ En 1935 estrenó *Ícaro*, para la cual sugirió al director que "rodeara" de música sus indicaciones para el ballet. Por extremar la autonomía de la danza, esta obra causó violentas manifestaciones. Finalmente, en 1942 realizó *Juan de Zariza* de Werner Egk, donde buscó la síntesis entre la danza de expresión alemana y el ballet clásico.

Serge Lifar dio nombre al estilo neoclasicista, el cual pretendía "quitarle a la danza el plano horizontal al que la confinó las puntas... prescribo la comba del pie hacia la parte externa y la caída de todo el peso del cuerpo sobre la punta, no sobre el *cou de pied* como en un tiempo se hacía... por último, intento desplazar todo el eje de la danza académica. La práctica de las puntas impone a la bailarina una postura rigurosa, matemáticamente vertical... hace cien años en la danza académica se han convertido en posiciones profundamente estáticas. El movimiento de la danza conducía a una actitud como la del arabesque; era un remate, un punto final, un descanso privado de toda energía vital. Al desplazar el eje vertical haciéndole inclinarse libremente, yo desligo la figura, obtengo una especie de "movimiento en lo inmóvil". Además, esta actitud se liga con la precedente y anuncia la siguiente: es el eslabón de una cadena".⁸² Lifar, línea directa de Diaghilev, persiguió transformaciones en el movimiento técnico; como coreógrafo creía que, al igual que cualquier otro arte, la danza era simbólica y significativa, razón por la que debía existir una Academia que se ocupara de dar a los futuros coreógrafos la cultura artística indispensable, al mismo tiempo que la enseñanza

⁸¹ Lifar, Serge, *La danza*, s. XX, Buenos Aires, 1952, p. 52.

⁸² Lifar, Serge, *La danza académica*, vol. 2, Talleres Gráficos de Escellier, Madrid, España, 1955, pp. 203-204. Estos conceptos son similares a algunos planteados por la danza moderna.

compositiva, ya que hasta ese momento los coreógrafos surgían por accidente, gracias al “concurso de circunstancias felices”.⁸³

De acuerdo con Garafola, en 1930 hubo una reacción contra las fórmulas de Diaghilev en los trabajos de Balanchine y Frederik Ashton, quienes dieron nueva importancia a la danza y al espectáculo de ballet, y renovaron el interés en la *danse d'école*.⁸⁴ Los Ballets Russes revolucionaron la danza, pero a la vez mostraron la habilidad de la academia para absorber los cambios: “Aunque el modernismo atemorizó con destruir al ballet, finalmente lo renovó, permitiéndole sobrevivir como expresión de una fuerza artística vital”.⁸⁵

A la muerte de Diaghilev, el ejemplo de los Ballets Russes ya había arraigado en los bailarines y coreógrafos, quienes diseminaban sus enseñanzas por el mundo. Por diferentes motivos —la desintegración de la compañía, la guerra, el deseo de probar el “sueño americano”— muchos bailarines y coreógrafos emigraron a Estados Unidos, México y Argentina, donde encontraron posibilidades para desarrollarse. Los Ballets Russes conquistaron a un amplio público, y fueron ampliamente aceptados y reconocidos en el continente americano. En este sentido, Diaghilev contribuyó al desarrollo de un mercado para la danza; las distintas giras que organizara por Europa y América le permitieron una independencia de los apoyos gubernamentales.

La politización de los artistas estadounidenses marcó una notable diferencia en los años treinta. Para Martha Graham y muchos de sus colaboradores la danza moderna era revolucionaria en sí, no sólo por su idioma de movimiento, sino por su sentencia ideológica, usualmente de izquierda; desdeñaban el ballet, al que consideraban fuente potencial de contaminación ideológica y artística, así como perjudicial para el desarrollo de la danza moderna. El nuevo arte demandaba una nueva escuela; no obstante, para algunos seguía prevaleciendo la idea de que

⁸³ Lifar, Serge, *La danza*, SXX, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁴ Garafola, Lynn, *Los Ballets Russes*, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁵ *Idem.*, p. 143.

“las técnicas y temas de la nueva danza podían ser fácilmente absorbidos en el repertorio del ballet, donde una variedad de estilos e idiomas podían -y debían- coexistir, como lo hacían en el concert hall y el teatro de repertorio”.⁸⁶

Raúl Flores Guerrero, crítico e historiador mexicano que vivió la efervescencia creativa de los coreógrafos nacionales de la mitad del presente siglo, expresó: “Y si el siglo XIX está representado en nombres por María Taglioni, Fanny Elssler y Carlota Grisi, olvidándose casi a los coreógrafos Coralli y Jules Perrot, el siglo XX en danza suena a Fokine y a Massine, a Lifar y a la Nijinska, a Balanchine y a Tudor y sólo después de ellos, de los artistas creadores, se piensa en los artistas ejecutantes, en los extraordinarios instrumentos que hacen posible la creación, en la Fonteyn y la Markova, en la Ulanova y la Toumanova, en la Tallchief y la Vyroubova”.⁸⁷

La idea de la genialidad creativa llegó a esta disciplina muy ligada con las expresiones y conceptos modernistas del arte; en México, Flores Guerrero incorporó la danza al movimiento artístico de la modernidad: “El cuerpo humano como instrumento de expresión estética ha sido sometido a la manifestación del espíritu, a la génesis conceptual, a la volición intelectual y formal del artista creador”.⁸⁸

Para el desarrollo de las expresiones creativo-coreográficas en las ramas de la danza clásica y contemporánea, México no sólo requirió una infraestructura material, sino principalmente la acumulación de un capital de conocimientos que le permitiera producirse y madurar. En muy poco tiempo, considerando la institucionalización de la enseñanza de la danza en los años treinta, la creatividad coreográfica dio sus frutos. Los bailarines mexicanos incursionaron rápidamente en la creación, principalmente aquéllos que profesaban la denominada “danza moderna”,

⁸⁶ Genné, Beth, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁷ Flores Guerrero, Raúl, “La danza contemporánea”, *México en el Arte*, núms. 7 y 8, INBA, México, 1955.

⁸⁸ *Idem.*

siendo el fomento de la producción coreográfica una de las premisas de este movimiento. A través de distintas líneas estilísticas que adaptaban y tomaban como base las principales corrientes de la danza internacional, se fueron cumpliendo las necesidades expresivas nacionales y moldeando una fisonomía propia de acuerdo con los conceptos de los jóvenes creadores.

Salvo contadas excepciones, los grupos de clásico se concretaron a reposiciones de carácter tradicional, dentro de un ciclo recurrente y complementario establecido entre el creador y el espectador, cuya tendencia ha resultado difícil de romper dentro del medio oficial, a pesar de algunos esfuerzos aislados.

Para los creyentes de la danza académica tradicional, Diaghilev representó un ejemplo a seguir, explorar y desarrollar; los seguidores de las corrientes opositoras creían que empezar desde cero les brindaría innumerables posibilidades originales y personales de trabajo técnico y coreográfico. Muchos maestros de ballet, como Preobrajenska, Nijinska y Balanchine heredaron y nutrieron las corrientes contemporáneas de la danza académica; durante sus viajes al extranjero, Nellie Happee, Felipe Segura y Tomás Seixas tomarían clase con algunos de ellos. En la actualidad siguen vigentes las posturas descritas, que han servido para definir distintas posibilidades estilísticas, cuyas diferencias estriban cada vez más en el concepto que en la elección técnica. Nellie Happee es un claro ejemplo de una fuerte formación académica difícil de desechar.

4. 8. El mercado coreográfico

¿Cómo se inserta un trabajo coreográfico en el mercado dancístico? Hablamos de mercado porque, quiérase o no, las obras artísticas han entrado en el proceso de "comercialización", a pesar de que los productos de la danza escénica de concierto tengan una especificidad que los distingue de cualquier otra "mercancía" -distinción válida aun dentro del propio campo, como es el caso del género de revista o la comedia musical, o de campos distintos: música literatura o artes visuales.

Siguiendo este planteamiento, puede decirse que el coreógrafo mexicano trabaja principalmente, aunque de manera intermitente y escasa, como un creador libre que “vende” su producción a distintas instituciones. La mayor parte de las veces, el trabajo coreográfico —especialmente el de creadores aún no reconocidos— se incorpora al presupuesto de producción de los distintos grupos, generalmente es gratuito, y le ofrece al coreógrafo como compensación la oportunidad de probarse en el campo productivo con la esperanza de conquistar un espacio en él. En respuesta a esta dinámica, el coreógrafo se ve precisado a conseguir, antes que nada, un reconocimiento a su trabajo, para después llegar a ser convocado para la realización de algún proyecto. El coreógrafo de mayor aceptación dentro del campo oficial será aquel que, según criterio institucional, tenga amplia experiencia en el medio y además satisfaga el gusto del público.

Los distintos apoyos a la creación coreográfica han generado otra relación con las instituciones y otras posibilidades de subsistencia. Los coreógrafos someten sus proyectos a concurso ante un jurado de especialistas y si son ganadores gozan de un presupuesto que les permite llevar a cabo el proyecto. De ser éste ambicioso, apenas se cubrirán los gastos de producción. Los apoyos pueden ser por uno o varios años y un coreógrafo ganador no puede participar en otro proyecto inmediatamente después. Varias instituciones han patrocinado el trabajo coreográfico en México, siendo la principal el INBA, de carácter oficial.⁸⁹ Esta institución se ha convertido en la principal promotora nacional a través de los distintos subsidios que proporciona a las cuatro compañías oficiales, y del apoyo en distintos rubros —económico, espacios de exhibición y ensayos, difusión y promoción— que ofrece a las distintas agrupaciones.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), mediante su sistema de apoyo a proyectos coreográficos, estimula la producción de obras otorgando soportes económicos

⁸⁹ Para mayor información al respecto véase Baud, Pierre-Alain, *op. cit.*; y Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta, op. cit.*

según categorías. Según Baud, esta institución es la prefiguración de una Secretaría de Cultura que, “con grandes medios financieros... parece subsumir cada vez más bajo su mando las estructuras preexistentes del Estado en materia de cultura, como el INBA, IMEVISION, el Instituto Mexicano de la Radio y el de Cinematografía”.⁹⁰

La Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) estableció desde los años ochenta un premio anual a la producción coreográfica, en colaboración con otras instituciones con fines similares. Los distintos premios han motivado una forma de trabajo similar a la del teatro, mediante agrupaciones temporales que se reúnen para un montaje en específico. Los grupos subsistentes a veces sólo conservan el nombre con el cual se dieron a conocer, y sus miembros cambian constantemente.

Por otra parte, los programas recreativo-culturales de ISSSTE, DDF y UNAM han proporcionado plataformas de impulso coreográfico, al igual que las escuelas profesionales de danza, oficiales y particulares: “En principio, todos estos organismos son controlados por el gobierno central en grados tan diversos que habría que matizarlos teniendo en cuenta la lógica institucional que puede prevalecer en ellos. Son éstos los que realmente aseguran -desde hace más de una década- una política de difusión cultural con enfoque masivo”.⁹¹

Los cuatro grupos subsidiados (CND, BNM, BI y BTE) cuentan con sus propios espacios de enseñanza, los cuales les permiten la formación de integrantes y coreógrafos, y además son un medio de subsistencia no sólo económica, sino también técnica y estilística. La CND abrió recientemente un Taller de coreografía, que quizá logre estimular la producción dentro de la línea clásica.

Por su parte, la iniciativa privada en distintos momentos ha hecho intentos por patrocinar la danza, aunque en la mayoría de los casos sus programas no han sido permanentes ni suficiente-

⁹⁰ Baud, Pierre-Alain, *op. cit.*, p. 90.

⁹¹ *Idem.*, p. 9.

mente fuertes para conseguir objetivos a largo plazo. En 1927 algunas empresas patrocinaron al Ballet Classique de Miss Carroll, quien se considera la primera mujer empresaria de México, entre ellas: el Palacio de Hierro, el Puerto de Liverpool, el Banco de México y la compañía petrolera La Huasteca.⁹² Años más tarde, se conformaron distintos patronatos para apoyar a una agrupación específica, o bien abiertos a las diferentes expresiones danzarias: Club de Leones, Asociación Daniels, Patronato de la Paloma Azul, Asociación Pedro Domecq. En la actualidad los casos más interesantes han derivado de la colaboración entre la iniciativa privada y los gobiernos estatales, que unen esfuerzos para promover actividades culturales permanentes, como en Monterrey. Por lo general, la IP es más selectiva y da preferencia a proyectos inscritos dentro de la "alta cultura", por lo que los grupos independientes no logran beneficiarse con sus programas.

La institución de mayor reconocimiento para avalar una producción coreográfica es, sin lugar a dudas, el INBA. La CND es la agrupación de mayor nivel técnico en la especialidad de danza clásica y no resulta sencillo exhibir montajes con la citada compañía en Bellas Artes; pocos coreógrafos nacionales lo han logrado y no de manera constante. Entre los de las primeras generaciones se puede mencionar a Jorge Cano, Ana Mérida, Carlos López, Gloria Contreras, Josefina Lavalle, Tulio de la Rosa, Sonia Castañeda y Nellie Happee. Desde la institucionalización del BCM, distintas directivas han probado abrirse a expresiones del ballet moderno y la danza moderna y contemporánea internacional y nacional; durante la gestión de Guillermo Arriaga se repuso Zapata y Bodyl Genkel trabajó con un Taller de danza contemporánea; Salvador Vázquez Araujo invitó a Ana Mérida para montar *La balada de la luna y el venado*, *La casa de Bernarda de Alba* y *Profecía*; Patricia Aulestia apoyó las reposiciones de *Huapango*, de Gloria Contreras y *Trío*, de Ha-

⁹² Aulestia, Patricia, "La señorita Carroll", mecanograma, *s/f* (avance de investigación).

ppée e impulsó el Ballet Neoclásico bajo la dirección de Virginia Carlovich y el Taller Coreográfico Experimental, a cargo de Jaime Camarena. En la actualidad, Cuauhtémoc Nájera ha dado impulso a coreógrafos nacionales de distintas tendencias. Entre los jóvenes creadores que han realizado obra para la CND están: Alejandro Meza, Emanuelle Lecomte, Daniel Juárez, Cristina Gallegos, Saúl Maya, Gerardo Delgado, Marco Antonio Silva, Lidia Romero, por mencionar a algunos. Muchos coreógrafos extranjeros han trabajado con la CND, no sin antes avalar su prestigio internacional, y contar con propuesta y elección por parte de un Consejo Artístico.

Los coreógrafos de danza moderna y contemporánea han tenido mayor libertad de creación, ya que por lo general los directores o algunos miembros de los grupos se interesan en la composición, además de que se les permite mayor riesgo de experimentación. Los grupos forman en la práctica a sus coreógrafos y en conjunto van definiendo su estilo. Por otra parte, existe un sinnúmero de academias particulares que buscan la colaboración de coreógrafos, cuyo trabajo es más un complemento a la educación que fruto de la intención de formar "profesionales"; entre ellas destacan por su popularidad las incorporadas al Sistema de la Royal Academy of Dance.

En términos generales prevalecen dos tipos de propuestas coreográficas, las de "encargo", que responden a escenificaciones especiales, principalmente para la ópera o celebraciones específicas, y los proyectos propuestos a la institución por los mismos coreógrafos. Estos últimos permiten mayor libertad en cuanto a elección de tema y manejo de los elementos, pero el proyecto debe ajustarse a la "línea" de la compañía o grupo que lo respalda. En este juego institucional, hay propuestas que duermen en un cajón durante meses o años, dependiendo de distintos factores: presupuesto, línea de trabajo o preferencias personales.

Para un coreógrafo de alto nivel es difícil tener una producción constante y una presencia permanente ante el público, a menos que posea su propia compañía; la especificidad de la

práctica repercute en el productor, ya que la coreografía es esencialmente un trabajo de grupo. El coreógrafo puede y debe buscar otras opciones, quizá menos prestigiosas y remuneradas, para poder continuar con su trabajo de búsqueda y no perder la "destreza" en su quehacer.

Cuando se logra una contratación con el INBA, éste se responsabiliza de los apoyos necesarios para la producción: vestuario, escenografía, grabación o música en vivo, iluminación, recinto teatral, publicidad. Terminada la coreografía, los gastos cubren su exhibición durante una temporada prevista, y se hará una nueva contratación en caso de existir una "reposición". La crisis económica y el recorte presupuestal a partir de fines de los ochenta han afectado a bailarines y coreógrafos, ya que muchas instituciones que en los años setenta y ochenta promovían las obras han dejado de hacerlo, o han disminuido sus alcances y actividades.

La protección legal de los coreógrafos e intérpretes también es muestra de los adelantos del gremio. Las arbitrariedades del mercado son controladas legalmente; los derechos de autor sobre una obra coreográfica gozan de todas las modalidades de aplicación de la Ley Federal de Derechos de Autor, así como de los convenios y tratados internacionales en los que México participa. La Dirección General de Derechos de Autor, dependiente de la SEP, es la encargada de controlar su aplicación. La producción coreográfica se incluye en el apartado correspondiente a drama, donde se establecen las siguientes prohibiciones: 1) reproducción del trabajo en cualquier forma material; 2) publicación del mismo; 3) presentación del trabajo al público; 4) reproducción televisiva; y 5) adaptación del trabajo. Este derecho se extiende durante la vida del autor y cincuenta años después de su muerte.

El trabajo coreográfico es acreedor a los derechos de autor sólo si éste ha sido escrito, término que implica poder reproducir con exactitud la forma en que un espectáculo será presentado; para ello se especifica el uso de la "notación en movimiento". Ello dificulta mucho a los coreógrafos mexicanos protegerse bajo la

legalidad, ya que no se ha establecido un sistema único para el caso, además de que muchos de ellos no utilizan la notación.⁹³

En síntesis, el panorama actual muestra los avances alcanzados no sólo dentro de las instituciones, sino también en el denominado trabajo independiente. Las opciones técnicas y estilísticas, tanto en clásico como en contemporáneo, son cada vez de mayor calidad y más variadas. Tras estas reflexiones sobre el comportamiento específico del campo de la coreografía, la recuperación de la memoria y las palabras de Nellie Happee nos pondrá en contacto con su personalidad artística, permitiéndonos conocer su manera particular de abordar la práctica coreográfica y de resolver las distintas situaciones que se desprenden de ella.

⁹³ Mecanogramas proporcionados por Patricia Aulestia. Los derechos de autor protegen obras literarias; científicas; técnicas; jurídicas; pedagógicas y didácticas; musicales, con letra o sin ella; de danza, coreográficas y pantomímicas; pictóricas, de dibujo, grabado y litografía, etc. Según Bertha Santacruz, los derechos de autor son: "El conjunto de normas jurídicas que protegen el privilegio que el Estado otorga por determinado tiempo a la actividad creadora de actores y artistas, ampliando sus efectos a beneficio de intérpretes y ejecutantes". En México tiene sus fundamentos en el art. 28 constitucional; los artículos 12, 13, 14, 15 y 124 se refieren a coautorías y los artículos 85 al 89 regulan la relación con intérpretes y ejecutantes. (Santacruz Garrido, Bertha, "Derecho autoral en la coreografía", mecanograma, CENIDI-Danza, México, 1988 -también proporcionado por Patricia Aulestia-).

El significado de la coreografía en Nellie Happee

5.1. *“Mi relación con la creación coreográfica”*

Nellie Happee es un ser paradójicamente modesto; la respuesta calurosa de su público nunca la ha envanecido y declara no sentirse un ser especial o “elegido”. Si en ocasiones se comporta con excesiva humildad ante sus logros, otras, apasionada y avasalladora, defiende su trabajo y puntos de vista frente al recuerdo de sucesos que considera injustos.

Persona responsable hasta el desenfreno, afirma que el éxito la ha enfrentado con la necesidad de exigirse una preparación constante, no sólo como artista, sino como ser humano, pues considera que *“lo que uno expresa en las obras es parte de lo que uno es”*. En ese sentido, asegura haber tenido un importante aprendizaje humano y artístico a través del contacto con distintas obras literarias, pictóricas y coreográficas que la han marcado durante su vida. Los montajes son para ella un trabajo cotidiano donde vuelca este aprendizaje, del cual ha extraído una gran experiencia; comprende que cada coreógrafo es su propio maestro, pero desearía, en forma generosa, que su experiencia pudiera servir a otros para realizar sus propias metas artísticas. Contundente, externa lo que para ella representa el trabajo coreográfico:

La coreografía me apasiona y quisiera llegar a tener algún día el suficiente oficio para expresarme cabalmente; dar forma corpórea a la imagen que uno tiene parece, a veces, tarea diabólica. ¿Expresarme sobre qué? Sobre aquello que me atañe y con-

mueve como individuo y como miembro de una sociedad, sobre todo al hacer coreografía. ¿Qué me detona? Una vivencia personal, el impulso de una música, recrear un pasado. ¿Cuáles son los retos? El coreógrafo se enfrenta no sólo a su problema creativo, sino al de su dependencia del material con el que trabaja, en este caso el elemento humano. Este material, a diferencia de otros, tiene vida y voluntad propias; en esto reside para mí uno de los mayores atractivos y enriquecimientos del proceso creativo, el de las relaciones humanas, pues ¿no es el arte un medio de expresión en su aspecto individual y de comunicación en su aspecto social? Por eso es tan importante trabajar con bailarines que siguen siendo personas y no con aquéllos que lo han olvidado, que han olvidado el maravilloso asombro de estar vivos.

En su afán por enriquecerse como persona, se ha convertido en una fanática de la lectura y las bellas artes; dice poder extraer de cada autor enseñanzas que le producen emociones y sentimientos positivos para su existencia. Con gran sensibilidad se traslada a mundos distintos y transforma sus estados de ánimo al contacto con sus escritores favoritos: Stefan Zweig, Rilke, Baudelaire, Octavio Paz.

Asistir a exposiciones de pintura es otra de sus actividades favoritas, al grado de considerarse una entusiasta de los museos. No sólo le gusta admirar las obras de los grandes maestros, sino que muchas veces la composición plástica o las imágenes que le evoca un cuadro le han ayudado a su exploración coreográfica:

Los poetas me llaman mucho la atención; me encantan el ritmo y la musicalidad del poema, unidos a lo que dice. Giotto y los pintores primitivos me fascinan... un buen día descubrí a Egon Schiele; fue, a la vez, un descubrimiento de mí misma, porque nunca pensé que me gustaría tanto, pero ¡es que es un movimiento! Voy mucho a los museos y creo que, inconscientemente, el ojo se acostumbra a ver los volúmenes, la perspectiva, la composición; eso ayuda al hacer coreografía.



Nellie en ensayo de *Sansón y Dalila* en la CND, (e. 1977).

La composición coreográfica me ha producido una deformación profesional: en mi casa, que es una prolongación de mí, quiero que haya armonía. Hasta para poner un cuadro, empiezo a ver los espacios. Me gusta vivir donde hay proporción entre las cosas, donde hay un equilibrio, donde los colores combinan.

*Para la parte de las campesinas de Carmina Burana, me inspiré en Brueghel, por sus figuras tan familiares, tan terre à terre; en otra de las partes evoqué el ambiente creado en *La primavera de Boticelli*. Para Trío usé unas tarjetas alemanas: eran unas figuras que se entremezclaban, unas formas que pasaban como sombras o fantasmas entre una pareja que parecía real. Las figuras creaban un mundo entre lo real y lo imaginario que me atrapaba.*

Si bien Nellie empezó a hacer coreografía como un juego en familia, se percataría de esta vocación temprana convirtiéndola en una fuente de placer y conocimiento de sí. Ha descubierto que hacer coreografía le ha ayudado a romper con su soledad y

a transformar la imagen débil que proyecta por su carácter tímido y su físico; piensa que la gente no la cree capaz de “expresar cosas fuertes” y le encanta sorprenderla con sus obras:

A través de la coreografía he mostrado lo que soy capaz de hacer y sentir, ya que por mi imagen, por tímida y pequeña, y porque estamos acostumbrados a calcular en términos de tamaño y espesor... (risas), como que mi figura no aporta mucha confianza. Una vez al pasar por un espejo dije: '¡Ay, pero si soy chiquita!' Me colgaba de cuanto podía, hasta de los tendedores. Para mí es un gusto demostrar que en este cuerpo se puede encerrar algo que tiene fuerza y poder de expresión. Por eso, cuando no puedo hacer coreografía me siento un poco frustrada.

Gracias a su trabajo coreográfico, Nellie ha descubierto aspectos de su personalidad que le eran desconocidos, haciendo de la danza y coreografía parte inseparable de su persona. Si bien siempre contó con el apoyo de sus padres para realizar lo que deseaba, notó que en cierto medio social las cualidades no relacionadas con su profesión, como sus modales, su conversación o su manejo del francés, eran más apreciadas. Entonces no dudó en apartarse de ese medio y reafirmar sus intereses por la danza, que exigían se le respetara como cualquier otra profesionista:

En mi época no era tan fácil que aceptaran que una se dedicara a la danza; podía ser un pasatiempo, pero no una profesión. Si uno luchaba por ser aceptada con todo y profesión, a veces acababa perdiendo al interlocutor... y ¡cómo no asombrarse si a mí misma me costó tiempo aceptar todo el peso que mi vocación tenía sobre mi vida y mi vida sobre mi vocación! A veces me distraía y dejaba a un lado mi trabajo; a veces tenía recesos afectivos y me daba por trabajar y estudiar más.

Reflexiva, Nellie comenta sus primeras incursiones en la coreografía por los años sesenta, aún dudosa de que éste sería un nuevo camino a recorrer:

Mi primera coreografía ya formal fue Variaciones, que tuvo mucha aceptación entre el público; me gustó hacerla, no era el movimiento por el movimiento, tenía un hilo conductor, había una pareja que nunca quise deshumanizar; también me significó el placer del movimiento, del uso del torso, del espacio, ¡aire, aire! Desde ahí empecé a sentirme bien con la experimentación del movimiento, a los bailarines les gustaba y finalmente al público también. Después hice Trío, basada en vivencias afectivas personales. Cuajó tan bien que me inhibí; no quería componer, hasta que mi amigo Tom Skelton, el iluminador, me dijo "Lo que tienes es miedo de que la próxima obra no salga bien, pero tienes que lanzarte y aceptar que a lo mejor no es tan buena, pero ¡házlo!"

Nellie sabe que cada obra es búsqueda, que cada creación implica un reto, y que asumir ese riesgo merece un reconocimiento:

La coreografía es descubrir partes de uno mismo. Cuando hice Cuarteto resultó que uno de los duetos era muy apasionado; me decían que no podían pensar que yo fuera así. A veces doy la impresión de que lo único que me importa es el tendú y la disciplina, ¡como si no pudiera tener una vida personal intensa!

También se sorprendieron cuando hice Carmina Burana, ya que mis obras tendían siempre a lo lírico... Con ésta empecé a trabajar el segundo movimiento, el de la taberna, precisamente porque era el más fuerte y al que más miedo le tenía. Pero curiosamente se dio, empecé a estructurar y se me venían las imágenes, las tenía yo muy claras... encontré la fuerza, la vitalidad, la sensualidad, descubrí muchas cosas de mí misma; al trabajarlas me fue gustando.

En Esquina bajan descubrí otras... Yo tengo recuerdos muy queridos de esta ciudad, mi niñez, que a pesar de las limitaciones, fue muy bonita. Quería hacer algo humorístico. Siento que la tendencia en México es hacia lo dramático y creo que para nosotros hacer una obra como las de Balanchine, donde



Cuarteto, Freddy Romero y Nellie Happee, BC 70, (e. 1977).

predomina la forma, no... Antes había hecho la coreografía de La Güera Rodríguez... fue un reto, porque nunca había hecho algo así, me divertí mucho y encontré que tenía vena para el humor. Cuando finalmente hice Esquina bajan, pude dar rienda suelta a la comicidad. Fue como un homenaje a todas aquellas tandas del Lírico a las que me llevaban de chiquita.

Para Nellie Happee hacer coreografía es cumplir con su necesidad expresiva; si bien sabe que finalmente un público presenciará su obra, en el momento de la creación no pretende establecer un diálogo con él, ni busca agraderarlo o sorprenderlo. Su preocupación principal es la expresión personal y el reto artístico, del cual siempre extrae nuevas experiencias.

Afirma que la intuición le ayuda mucho al realizar sus obras y que, al final, de una manera u otra logra conmover al espectador. Sin embargo, no se pierde en sí misma; destaca que toda obra es una reinterpretación y que muchas veces al leer las críticas se da cuenta de nuevos significados que ella nunca imaginó durante el proceso de creación.

Quizá por esta satisfacción, Nellie nunca se ha preocupado de analizar sus etapas coreográficas. En muchas de sus obras, sobre todo en las iniciales, predominan la expresión de su mundo interior, los símbolos e imágenes íntimas. Afirma que a lo largo de los años lo único que ha buscado transmitir es la carga emotiva de sus personajes, los cuales pretende sean verdaderos hombres y mujeres en el escenario:

Cuando hago coreografía no estoy pensando en que se entienda, la voy construyendo casi por intuición. Generalmente sí transmito mi idea, aunque toda obra finaliza en la persona que la recibe. Lo que siempre he perseguido es que lo que uno vea en el escenario sean seres humanos que comuniquen esa esencia y esa calidez que le permitan a uno identificarse. Me interesa la coreografía como medio de comunicación; no me gusta la abstracción, no hay nada más hermoso que un hombre y una mujer, ¿cómo los va uno a desaparecer!

La coreografía me ha ayudado a sacar, a 'escupir' lo que llevo adentro, me ha permitido decir cosas que a través de la palabra no podría expresar. ¿En qué me baso para mis coreografías? No sé, a veces en algo que leo, alguna imagen que me atrae, otras en la música; desde luego, creo que en ambos casos cristalizo, de alguna manera, algo que traigo dentro, y que estos estímulos no hacen más que sacarlo a flote.

Cierta vez, acababa de terminar con una relación de siete años; traía todo eso adentro y necesitaba sacarlo de alguna forma, hablar de ello... Hay sensaciones que son muy difíciles de concretar, y a través del movimiento y las sugerencias visuales logro definir mejor. No me gusta ser muy obvia, porque creo que nada se equipara a la imaginación... si uno es tan obvio lo dice todo; si sugieres, la obra acaba en la mente de otra persona.

Me gusta hacer ópera porque es una disciplina. Cuando uno no tiene una guía, no se faja con los problemas que tienes que resolver y la ópera es muy buena pues te sujetas a un estilo, un tiempo, un espacio... Me ha servido mucho, sobre todo las cosas de época, buscar dentro de un lenguaje e imaginar.



La Güera Rodríguez, CND, (e. 1982).

Nellie confiesa que de todas las actividades que ha realizado dentro de la danza, que no son pocas -bailarina, maestra, directora, consejera, jurado artístico- la que más le satisface es montar obra, por ser algo más íntimo. Por esa razón, en un ensayo se vuelve hiperactiva y ultrareceptiva. Su mirada parece abarcar la complejidad discursiva de la obra: corrige posiciones en el grupo, movimiento corporal-significativo, tiempo de ejecución, interpretación, y a la vez traduce metafóricamente para que el bailarín entienda su "imagen": "No me hagan manos de aguacero, ¡corran rápido, como si corrieran por su vida!, ¡no camines como si fueras por la calle!, ¡torso, torso vivo! *Quisiera un cuerpo habitado*".

Su trabajo constituye una motivación vital: vivir es bailar, enseñar, montar, estar cerca de la danza. Asegura que cuando está enferma se mantiene ocupada organizando sus materiales o pensando en una coreografía, lo que le ayuda a no deprimirse y sobrellevar su recuperación con mayor ecuanimidad. Nellie considera que una de sus mejores experiencias en la danza ha sido ser intérprete de sus propias obras, donde lograba comunicar exactamente las sensaciones que deseaba transmitir, sintiendo una plenitud indescriptible.



La negrita cucurumbé, (Cri-cri),
Carlos López y Laura
Echevarría, CND, (e. 1977),
Foto: Raúl Aguilar

La emoción con que en ocasiones responde defendiendo sus puntos de vista sugiere la presión bajo la cual vive, como todo artista, de estar constantemente obligada a demostrar sus cualidades para ser valorada y poder trabajar:

A pesar de que mi obra ha tenido aceptación, siento que cada vez tengo que probar y convencer. Tengo que volver a tocar puertas para hacer mis proyectos. La verdad es que siempre me gustó la danza, porque encuentro un placer, ¡me pone de buenas, me gusta muchísimo!, pero ¡hacer coreografía! La coreografía me hace mucho bien, y cuando van surgiendo las cosas... porque ¿de qué parte uno?, de una idea, de una imagen que uno trae adentro y lo difícil es transformar eso en un lenguaje.

Cuando eso va funcionando, me produce una alegría tal, que llego de los ensayos brincando, a diferencia de cuando estoy luchando con la forma y no puedo decir lo que quiero... eso me

deja una sensación frustrante. Me angustia; a veces dan las tres de la mañana y no supero la angustia.

Cada obra es un reto, la creación implica búsqueda, pero al buscar no siempre encuentro. Aquí en México las compañías de contemporáneo hacen mucha búsqueda, pero la CND no tiene costumbre de hacerlo; hay mucha presión. Si una obra no funciona, tanto los bailarines como las autoridades sienten que es una pérdida de tiempo y dinero. La búsqueda implica tiempo... lo terrible en la coreografía es que ésta se hace con otras personas y con un límite de tiempo.

Cuando me siento presionada me bloqueo; me tardo en montar y no me gusta tener visitas, no me gusta que otros vean el proceso. Siento como si me estuviera desnudando en pleno zócalo. Como mi trabajo es sencillo, tengo que convencerlos y a veces no lo logro hasta que oyen el aplauso del público. Los bailarines no acaban de entender que a veces no sucede nada bailando obras complicadas y técnicamente difíciles.

Otros ensayadores consideran que mis obras son sencillas y que no son necesarios los ensayos que pido. Y luego... ¡cómo va uno a adquirir experiencia si monta una cosa en 1985 y tiene que esperar nueve años para montar otra! Yo trabajo mucho en papel cuadriculado, pero de todos modos, a la hora de que los bailarines se mueven, a veces no cuaja y entonces me encierro a piedra y lodo, y ¡a cambiar! En fin, siento que cada vez tengo que ir convenciendo a los directivos, a los bailarines, y eso agota mucho.

Nellie relata anécdotas sobre distintos momentos de su creación coreográfica, así como sus motivaciones:

Hice Dueto en ocho días, en unas vacaciones de Semana Santa; como sólo éramos dos y no tenía presión, fue muy rápido. Hice Quinteto y pude irme por otra línea, pero no encontré apoyo; iba en otra búsqueda, con un ataque mucho más fuerte. Eran tres mujeres y dos hombres, con música de Stravinsky y bastante contemporánea en movimiento, lo más fuerte que había hecho



Dueto, Tania Álvarez y Onésimo González, BC 70, (e. 1971).

Foto: Raúl Aguilar

hasta entonces. Eran relaciones, pero muy sutiles; al público como que no le gustó.

Ángeles barrocos era una idea que traía desde hace tiempo; es un tema juguetón, fresco. La idea no fue mía originalmente, fue de Farnesio de Bernal, quien me la platicó, pero él no la iba a hacer y me alentó para utilizarla. Me hubiera gustado utilizar la música del padre Soler, con el arreglo de Halffter, pero me exponía a que dijeran que copiaba Tonantzintla... aunque Limón tiró más a lo indígena. Quería hacer unos ángeles no tirados al barroco indígena, sino al español... también incluía unos pasos indígenas, como el cepillado, pues pensaba que así como los españoles influyeron en el arte indígena, nosotros también los nutrimos. Es muy curioso, dentro de las danzas españolas hay mucha influencia clásica, y dentro del folklore mexicano, el rebote de la Danza de la pluma se parece mucho al



Trío, Marcos Paredes, Sonia Castañeda y Nellie Happee, (c. 1961).
Foto: J. L. Arreguín

rebote Cecchetti... La coreografía tenía la ternura de los retablos, de esos con los angelitos.

Estructurar una obra requiere gran esfuerzo y lucidez; Nellie se ha apegado a los cánones tradicionales de la composición coreográfica y los sabe manejar con maestría. Sin embargo, sabe que cada obra necesita un manejo distinto. Generalmente, confía en su intuición para encontrar la resolución coreográfica más acertada:

A veces trabajo con un guión; muchas otras es la música la que me lleva. Tengo un tema y después voy buscando la idea; depende de la obra. Por lo general tomo la música, si tengo partitura, mejor. Entonces la divido, la cuento a mi manera, porque si uno le cuenta al bailarín como está en la partitura, no resulta.

Para Trío sí hice un guión, tenía una idea, la música me encantaba; éramos nada más tres y estábamos muy involucra-



Cuarteto, Graciela Henríquez, Nellie Happee, Freddy Romero y Raúl Aguilar, BI. (c. 1968).

dos en el trabajo, por lo que fue muy sencillo, no hice mucha preparación previa.

En Cuarteto empecé por un dueto, pero me di cuenta de que a través del dueto no acababa de decir lo que quería (risas) y metí a otra pareja. Me acuerdo que no me salía el final, había un enfrentamiento entre los cuatro y una disgregación. No encontraba la manera de que una de las parejas quedara unida. Me decían que lo dejara así y yo insistía "¡no, si aquí es el único lugar donde pueden acabar las cosas como yo quiero, no como en la vida real!"

Casi siempre hago un trabajo de documentación, sobre todo en mis obras para la ópera, donde se tiene que respetar una época. Cuando inicié las coreografías para ésta tenía muchas restricciones; en Aída me tuve que sujetar al vestuario que había quedado de cuando Guillermo Keys la había montado. Como aprendizaje la ópera me ha servido mucho, buscar e imaginar dentro de un lenguaje establecido. Al hacer Aída



Encuentro, BCM, Grecia, (e. 1968).

todavía no había ido a Egipto y tuve que documentarme ampliamente; para Sansón y Dalila tuve oportunidad de ir a la biblioteca de la Ópera de París para investigar.

Encuentro se basa en una visión personal; el núcleo de la sociedad y luego dos seres que se separan y luchan... muy obvio. Era un trabajo de grupo. En aquel entonces saqué al muchacho con el torso desnudo, y Hans Sachs dijo que había copiado La consagración de la primavera de Bejart, pero yo no la había visto. Esta coreografía rompía con algo. Ana del Castillo salió de la función diciendo '¡Qué barbaridad!', porque tenía posiciones cerradas y cosas así... mezclaba yo técnicas. Cuando se la llevaron a Grecia gustó mucho, porque tenía eso, espíritu fuerte.

En Sinfonía simple intenté lograr una obra que, apoyada en una música con estructura clásica, me permitiera libertades y riquezas de color en lo coreográfico. Partiendo de la estructura



Carmina Burana, CND. Foto: Alida Kent

de la sinfonía, fui a la búsqueda de una dinámica distinta, a través de los cambios de direcciones, del uso del torso... traté de encontrar un enriquecimiento.

Cuando hice Letanía erótica para la paz, me costó mucho trabajo encontrar la idea, porque la música electrónica no me daba nada de erotismo. ¡Y es que hay una música!... me encantan los preclásicos y Debussy; el cuarteto con el que hice Sirenas es sugerente, elusivo, no se puede cuadrar, necesitas que te ayude el intérprete.

Con una experiencia de años de trabajo, habla de los bailarines:

Yo creo que un bailarín debe ser un creador, aquél que a través de su cuerpo no sólo sale a "escupir" pasos, sino a expresar algo, aunque sea obra tradicional. Creo que el bailarín de clásico parte de la forma, y la del contemporáneo viene de adentro... Me siento mejor montando con bailarines que han tenido las dos técnicas, me traducen mejor.

Como cualquier coreógrafo serio, Nellie Happee ha tenido que aprender otras habilidades que le permiten plasmar sus imágenes de la mejor manera:

Generalmente yo diseño mi vestuario. Cuando me lo han diseñado tengo muchas pláticas previas y hasta discusiones para lograr que me entiendan, porque no se puede adaptar la coreografía al vestuario. De iluminación no sé tanto, aunque me encantaría saber más, pero no he podido dedicarle tiempo ya que siempre me encargaba de la producción y el vestuario. Tengo buen ojo para el color, lo que se ve bien en escena. Nuestro pueblo es muy emotivo, yo no tengo miedo a la emotividad ni al color, ¡me encanta el colorido!

Nellie ha desarrollado un estilo personal cuya riqueza se encuentra en la interpretación y no en el virtuosismo técnico. Con pasos relativamente “sencillos” extraídos principalmente de la técnica clásica, aunque sin limitarse exclusivamente a ella, logra estructurar un lenguaje coherente de principio a fin, sintético y de gran riqueza de movimiento —manejo de grupos en niveles, espacios y direcciones distintas. Su defensa y respeto por estilos y técnicas diferentes la han enriquecido coreográficamente:

No me da mucho por el virtuosismo, porque creo que la danza es otra cosa y sobre todo para nosotros, que para llegar a los virtuosismos de otros países nos falta mucho. Bailar es una actitud mental, una calidad de movimiento, es lo que tú dices con el cuerpo. Mis coreografías no son difíciles técnicamente; por un tiempo me sentí insegura por esto y me preguntaba si no me obligaba lo suficiente... pero es que yo busco otra cosa.

Hasta la fecha recuerdo conceptos de Anna Sokolow que me han quedado grabados. Por ejemplo, que en composición menos es más, que con menos movimiento se puede decir más. Por inseguridad uno quiere llenar de movimiento la coreografía y eso no resulta efectivo. Ella poseía una capacidad extraordinaria para sintetizar y buscar el gesto adecuado.



Sueños, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, (e. 1993).

Foto: F. Monsiváis

Por otra parte, hay obras tradicionales que buscan la igualdad, pero yo busco justamente lo contrario, la individualidad. Me cuesta un poco de trabajo sacar esto, porque el bailarín clásico tiene una manera de reaccionar aprendida y pierde el impulso natural, pero me encanta motivarlos para que busquen un torso que tenga vida; me deprime ver un torso derechito, sin entraña, ¡que no lo tumba nada!

Muchas compañías expresan a través de la cara, pero no del cuerpo... En Giselle dejan morir sola a la protagonista, se ve en las fotos. El cuerpo de los bailarines no está activo, y es el cuerpo el que da la expresividad. En Carmina usé el pelo suelto, ¡eso que lo traiga uno tan amarrado, cuando es una extensión del movimiento! Cuando he logrado que los bailarines se suelten, finalmente les gusta y entonces ¡hasta los tengo que detener! En la parte de la taberna, me gustó trabajar y lograr torsos que tenían vida.

Nellie Happee ha realizado montajes principalmente con la CND, aunque también ha colaborado con Ballet Clásico de México,

Ballet Independiente, Ballet de Guatemala, Ballet de Monterrey, el Taller de Danza Espacios de Sonia Castañeda y con distintas escuelas particulares. En ocasiones se lamenta de no haber trabajado más con otros grupos:

He tenido ganas, pero me da miedo irme al contemporáneo a estas alturas; creo que lo debí haber hecho antes, porque siento y veo cosas que me hacen decir "¡esto es lo que quiero!"... los clásicos no pueden hacer las caídas, porque van de postura a postura, y no es fácil que entiendan que una frase puede empezar aquí, seguir allá, subir y acabar hasta allá.

Considera que, si bien la técnica dancística ha evolucionado mucho desde los años cincuenta, así como otros elementos complementarios, como luces, diseño, vestuario y organización general, todavía no se logra el preciosismo de otras compañías extranjeras. Piensa que es un problema de dirección, ya que aún no se le da suficiente importancia a la interpretación, pues no basta con integrar un cuerpo de baile "parejo". Impulsar la creación debe ser uno de los objetivos de una compañía, aunque esto resulta complicado y tiene, según afirma, sus "bemoles".

Si bien, comenta, en la actualidad la CND ha realizado una idea que tiempo atrás ella tuvo en mente, con los talleres de coreografía donde se prueban obras en teatros más chicos, sin tanto gasto de vestuario o escenografía, y se da oportunidad a coreógrafos noveles, todavía no se da prioridad al importante trabajo interpretativo:

Generalmente nunca se da tiempo suficiente para que los bailarines interpreten, todo se queda en el nivel de pasos y por eso los bailarines pasan a veces de una obra a otra cambiándose sólo el vestuario, sin aportar nada. En realidad con quien más trabajo es con la CND, nadie tiene la culpa sino yo. Tal vez porque los conozco y hay gente con quien me gusta trabajar, como quiera que sea es el mejor nivel y cuando logran hacer lo que quiero, siento un agradecimiento enorme. Me han mante-

nido activa los montajes para escuelas; antes fueron la óperas. Lo interesante es que siempre hay búsqueda y a veces más con la escuelas, porque hay que adaptar las coreografías a los niños para que conserven su frescura.

Cuando hice *Cri-cri* para la escuela, quería que los niños aprendieran a interpretar personajes, para que cuando llegaran a alguna compañía no bailaran todo igual. Con las escuelas gané el premio coreográfico en Cuba, con música de Albinoni y utilizando los movimientos de ellos, ¡hasta se columpiaban! Era una coreografía fresca, sencilla, nada de pirotecnia, eran ellos. Como dice Doris Humphrey, hacer coreografía es poder transformar lo cotidiano.

El público de danza en México no conoce mucho, entonces cree que una compañía está bien si baila en sincronía. Tampoco hay mucha crítica que pueda señalar caminos de interpretación que ayuden a crecer, además de que no vienen muchas compañías de danza extranjeras.

Nellie acepta la influencia, más inconsciente que analítica, de algunos coreógrafos, entre ellos Anthony Tudor, por su manera sutil de decir las cosas con coreografías donde las relaciones humanas son también importantes, como *La columna de fuego* o *El jardín de las lilas*; y en la actualidad, Jiri Kylian y Nacho Duato.* El primero, por ese modo “de usar los niveles sin una fisura, por como hace los cambios con gran rapidez... de piso, aire, dirección, sin una arruga”; destaca también su musicalidad y su honestidad, ya que no busca el sensacionalismo ni el efectismo. De Duato señala su sensualidad mediterránea.

Cuando se le pregunta sobre los creadores latinoamericanos, responde:

* Nacho Duato, bailarín y coreógrafo valenciano. Estudió en la Escuela Mudra de Bruselas, en la Escuela Rambert de Londres y con Alvin Ailey en Nueva York. En 1983 hizo su primera coreografía, *Jardín cerrado*, que ganó un primer premio en Colonia. Trabajó para la compañía Neederlands Dans Theater, y en 1992 fue director artístico del Ballet Lírico de España.



Esquina bajan, CND. Foto: F. Monsiviáis

En México tenemos poca oportunidad de ver la coreografía latinoamericana. Conozco al chileno Patricio Bunster, que hizo con la Tocatta de Chávez la obra Calahucan, muy bien lograda; El forastero, de Jermán Silva. Del argentino Óscar Araig he oído críticas estupendas, así como del trabajo realizado en Brasil por Dalal Achear, pero no he tenido oportunidad de ver su trabajo. ¿Por qué estamos tan desvinculados? De quien sí conozco algunas obras es del cubano Alberto Méndez, quien aparte de tener un gran talento, ha hecho una búsqueda muy interesante, y para todos los que estamos interesados en conocer nuestra realidad, es importante saber los senderos por los que él transita.

A pesar de haber trabajado dentro del INBA por mucho tiempo, Nellie Happee es en la actualidad una coreógrafa independiente, situación que la compromete a circunstancias específicas de trabajo. Cuando a mediados de los setenta perteneció al equipo de la CND, el ingeniero Vázquez Araujo, director de la misma, apoyó su realización coreográfica. En épocas anteriores y posteriores, su contratación dependió en gran medida de las circunstancias del campo dancístico: mayor o menor interés en apoyar

a coreógrafos nacionales, situación económica, proyectos y compromisos establecidos previamente. Aunque la independencia es difícil, no ha habido ninguna otra forma de trabajar:

El ingeniero Vázquez Araujo creía en mí como coreógrafa; me dio muchas oportunidades de trabajar. Después fue distinto, pero de una forma u otra siempre he trabajado para la CND. En un principio, cuando se creó con el nombre de Ballet Clásico de México, había la intención de que no sólo tuviera obras de repertorio, sino que se hiciera búsqueda coreográfica. A partir de 1975, cuando vino la asesoría cubana, se pensó mucho más en montaje de obra tradicional. Esto se ha modificado un poco, pero siento que no se ha dado suficiente apoyo a la creación coreográfica.

En México no hay tantos coreógrafos de línea clásica; un coreógrafo necesita gente para trabajar y es muy difícil en clásico, empezando por los zapatos de punta, que son muy caros. Entonces, ¿cómo formas un grupo?

A mí me invitan a hacer coreografía. Antonio López Mancera me propuso para hacer Carmina Burana. Entonces era director del Cervantino, conocía mi trayectoria y me contrató. Como dije, el ingeniero Vázquez me impulsó mucho, pero a veces uno tiene que ir, presentar su idea y esperar.

Con Esquina bajan tuve que esperar veinte años, porque decían que era una buena historia, pero resultaba arriesgada por su música popular. Para Sirenas fui con Guillermo Arriaga a proponerla, sólo tenía una idea vaga, porque es muy difícil concretar algo si no tengo la gente que me inspire para trabajar.

La compañía se ha portado muy bien conmigo. No tengo la menor idea de si existen distinciones entre coreógrafos mexicanos y extranjeros. Con Carmina Burana me pagaron lo que me habían dicho al principio. Cuando remonto nunca sé cuánto me van a pagar. Para Esquina bajan firmé un contrato cuando ya habían terminado las funciones, y para el Festival en Francia no cobré, porque quise ir con la compañía. Esquina bajan es una obra de muchos cambios, mucha escenografía... además me inte-



Carmina Burana, Tihui Gutiérrez, CND.
Foto: Alida Kejt

resaba conocer la respuesta del público francés. En lugar de pagarme la reposición, me dieron los gastos de viaje y estancia.

Nellie es la encarnación de la idea romántica de la danza; la expresión personal como creadora y la interpretativa del bailarín dan sentido a sus obras. Su manera de trabajar varía según su inspiración personal, aunque ha respondido acertadamente a las obras por "encargo". Con guiones estrictos o sugerentes traduce imágenes delicadas para un público que aún desea ver plasticidad escénica, estructura clara y coherencia dramática en el escenario.

5.2. La voz de las obras: propuesta metodológica

Con la intención de desarrollar en el futuro un modelo que permita el acercamiento a los distintos aspectos del análisis coreográfico (formal, histórico, cultural), se utilizarán de manera abierta algunos principios tomados de la semiótica para trabajar dos obras:

Carmina Burana y *Esquina bajan*. El análisis se estructurará en torno de los conceptos de los diferentes desarrollos teóricos de la semiótica: la semántica (¿qué se dice?), la sintáctica (¿cómo se dice?) y la pragmática (¿quién lo dice?). Se insiste en el carácter de aproximación inicial, con una consciencia clara de la vastedad de perspectivas posibles.

Como muchos otros autores que trabajan análisis comparativos, Javier Contreras ha señalado la disparidad entre las cualidades de uso de la palabra y las del movimiento; las diferencias sustantivas entre estos dos sistemas señalan que, a pesar de que la danza puede ser considerada como un “lenguaje” desde la perspectiva semiótica, no posee “una cómoda organización narrativa”.¹ Con base en este principio, ha distinguido dos tipos de procedimientos para organizar los materiales artísticos: “uno que apunta al establecimiento de relaciones causales entre sucesos y personajes (se trata de una racionalidad de la acción), y otro que atiende más a las relaciones simbólicas (metafóricas, metonímicas, etc.) entre los elementos constituyentes del mundo”.²

En gran medida, dadas sus cualidades específicas, la danza precisaría adoptar los procedimientos de significación propios de la modelística poética. En la composición danzaría el eje paradigmático quedaría supeditado al sintagmático, ya que la lógica de la organización de las secuencias lineales de la lengua se subordina a la racionalidad simbólica asociativa. En este sentido, el discurso dancístico se organizaría, fundamentalmente, conforme con procedimientos reiterativos y enfáticos, pues: “La lógica poética es su principio de significación esencial, a través del cual logra coherencia y eficacia comunicativa”.³ Estas características nos permiten entender porqué en la danza los “dise-

¹ Contreras, Javier, “Apuntes sobre la producción del sentido en la danza”, *Educación Artística*, Año 3, núm. 10, INBA-SEP, Talleres Gráficos de México, México, 1995, p. 42.

² *Idem*.

³ *Idem*, p. 43.

ños de movimiento se vuelven legibles en relación con la obra coreográfica considerada como un todo.”⁴

Contreras señala y sintetiza otras cualidades útiles para el análisis de la obra. Asienta que la danza:

- Combina, casi por necesidad, procedimientos de significación dramático- narrativos con procedimientos poéticos.
- Si sus diseños de movimiento tienen su origen, en última instancia, en la cultura de movimiento social, su verosimilitud no se construye en relación con la gestualidad cotidiana aparente, sino en función de su motivación.
- Carece de primera articulación, por eso, más que hablar de una sintaxis dancística propiamente dicha, habría que analizar sus procesos de construcción de sintagmas en términos de montaje (es decir, sus procedimientos de combinación son más similares a los procedimientos cinematográficos que a los lingüísticos).
- Debido a su falta de primera articulación potencia la capacidad evocadora de la comunicación. Amplitud de interpretación que limita con base en un rigor formal muy marcado.

La gran capacidad de resonancia que posee el lenguaje coreográfico se debe, en parte, a la combinación del carácter flotante del sentido (resultado de los procedimientos poéticos y de la ausencia de primera articulación) con el hecho escénico. Esto convierte a las coreografías en verdaderas experiencias de producción de sentido.⁵

Carmina Burana

Carmina Burana, en su momento uno de los proyectos más ambiciosos de la CND, es ejemplo de una obra donde se conjugan los dos modelos: el narrativo y el poético, con predominio

⁴ *Idem*, p. 47.

⁵ *Idem*.

estilístico del segundo. Como lo señalan las críticas, su éxito se debe en mucho a la acertada conjunción de los distintos elementos del todo: "...ya habíamos oído tocar y cantar la obra, pero nunca la habíamos visto bailar... Fue tan absoluta la integración... que ahora ya nos va a saber a ópera concierto, es decir, nos va a parecer incompleta esta obra cuando solamente la escuchemos. Nellie la ha completado, la ha perfeccionado, la ha redondeado y la ha hecho alcanzar su meta como espectáculo, que resulta bellísimo y deslumbrante..."⁶

En el campo estricto del montaje coreográfico, Nellie Happee buscó apegarse a un guión que responde a la estructura y el sentido literario de los versos transformados en canto (modelística de la narración). Éstos fueron reinterpretados, reelaborados y reactualizados en forma conceptual, visual y kinética mediante el uso del diseño espacial y corporal (manejo del cuerpo individual y en conjunto de los bailarines, y las cualidades propias del movimiento). El manejo de los signos, el uso de la metáfora y el símbolo, así como una estructura narrativa no lineal donde la reiteración es constante, remiten la obra a la modelística poética.

¿Qué se dice?

Carmina Burana fue una coreografía de encargo que, en términos generales, debía adaptarse a ciertas características de origen:

(a) La estructura musical planteada por Orff, rica en ritmos y acompañada de cantos en tres distintos idiomas (francés y alemán antiguos y latín). Sus características son: "declamación musical primitiva, un tejido percusivo particularmente incisivo, un mínimo de armonías y la ausencia casi total de contrapunto... (destacan) las irregularidades rítmicas que el compositor ha construido a partir de la expansión y contradicción de los patrones métricos originales, que dan a la obra un impulso dinámico muy atractivo."⁷

⁶ Solana, Rafael, *Siempre*, México, 23 noviembre 1983, APNH.

⁷ Programa de mano, 455 aniversario de Guadalajara, APNH.

(b) El guión poético: selección y organización de los versos, a su vez adaptados a la estructura musical; “verdaderos poemas narrativos en una estructura lineal y bajo un esquema de repetición”.⁸ Debe hacerse notar que la percepción de la obra cambia totalmente si se tiene noción exacta de lo que dicen los versos; teniéndolos como guía es posible atrapar el sentido total de la obra, así como recuperar el trabajo cuidadoso, detallado y fidedigno de la coreógrafa.

(c) La partitura y el sentido musical. Carl Orff “utilizó como fuente textual algunos manuscritos encontrados en el monasterio de Bavaria y las canciones seleccionadas muestran una notable atención a los patrones métricos, textos llenos de ironía, sensualidad y fatalismo”.⁹

Nellie Happee se guió por estos lineamientos, sobre los cuales buscó imágenes que pudieran servirle como detonador coreográfico, basándose “en una minuciosa y apasionada lectura de ciertos pasajes de los poemas musicalizados por Orff, y por supuesto en la comprensión de su estructura musical; también en algunas escenas que Breughel pintó de los bailes campesinos en los Países Bajos... Cada cuadro dancístico se inspira en ciertos versos del poema y algunas veces en el poema entero...”¹⁰

Los versos elegidos y estructurados por Orff son un compendio cultural del Medievo, e ilustran el momento en el cual el teatro y la poesía formaban parte fundamental de las festividades religiosas y paganas de la comunidad. En *Carmina Burana* se retoman, además, dos de las representaciones de mayor significado durante el período: la Danza de la muerte y la Corte de Amor. En muchas de estas representaciones es evidente la persistencia de la tradición religiosa-festiva romana: dramatizaciones rituales en torno de ceremonias de supervivencia relacionadas con la naturaleza. Esta tradición fue, a su vez, trabajada y transformada durante el Medievo, por la invención de artistas indi-

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem* (palabras de Carlos Montemayor).

viduales como los trovadores y juglares. Kirstein ubica las raíces formales de una de las festividades representativas del periodo: "Entre las obras de las moralidades y los ritos folklóricos se tiene la Danza de la muerte, con vertientes en ambas direcciones."¹¹

La cultura cortesana de la Edad Media edificó, además de este culto a la muerte, una ritualística de importancia para su vida cotidiana, basada en la fantástica adoración a la mujer. Los torneos fueron festividades sangrientas realizadas por los caballeros para impresionar y complacer a sus damas;¹² al perderse el interés en el combate físico, con el tiempo se transformarían en una de las expresiones más significativas de la expresión literaria de la época. Las exhibiciones de los torneos se convirtieron en debates poético-amorosos que impulsaron el desarrollo del teatro escénico a través de los concursos literarios denominados "Cortes de amor".

Estas cortes eran, según Kirstein, en algún sentido una amplificación de la forma poética del "tenzón", embrión de la ópera-drama-danza compartido por hebreos, árabes y trovadores.¹³ Las Cortes de amor establecieron a personajes específicos como jueces de torneo, entre ellos Blancheflor, mencionada en los versos seleccionados por Orff y también un personaje en la coreografía de Happee. Debido a la importancia adquirida por las "Cortes de amor", se concibió un tipo de entretenimiento que derivaría posteriormente en el género de la "Danza drama".

En términos generales, la coreógrafa respetó el contenido poético-narrativo de la selección hecha por Orff permitiéndose, a la vez, una recreación personal. La temática de los versos alude a los instintos placenteros y primarios del hombre, llevándolos a situaciones límite que implican la disyuntiva de la vida y la muerte, tamizadas constantemente por el poder; realidad y símbolo se entrelazan; los personajes de otro tiempo encarnan pasiones perennes:

¹¹ Kirstein, Lincoln, *op. cit.*, p. 83.

¹² Según Kirstein, los torneos estaban pensados más que para impresionar a las damas, para el lucimiento masculino entre los mismos caballeros (*Idem*, p. 109).

¹³ *Idem*.

“Orff habla de la rueda de la fortuna, imagen muy usada en la Edad Media para demostrarnos que el hombre tiene una suerte cambiante -a veces está en las alturas y otras en los suelos- pero que también es algo actual y sobre todo en nuestra época, por la rapidez con que se realizan los cambios que afectan nuestra fragilidad humana. *Carmina Burana* es una obra sensual, no básicamente erótica... porque habla de todo lo referente a los sentidos, es una obra muy de la tierra, de la materia”.¹⁴

La letra y el contenido de los poemas resultan ajenos a nuestro acontecer, pues se remontan al ambiente bucólico y erótico de la Edad Media, recreación lejana a nuestra percepción contemporánea. No obstante, dado que forman parte del legado cultural occidental, es posible encontrar una conexión con ella en nuestro imaginario contemporáneo, quizá como parte de una tendencia hacia la fantasía exótica alrededor de la reconstrucción del pasado.

Las tres partes de la estructura de la obra son las siguientes: 1) Fortuna, emperatriz del mundo; 2) En la taberna; y 3) La corte de amor. Cada una de ellas se divide a su vez en distintos cuadros de duración e intención diferentes, concatenados con el inmediatamente anterior, o bien, que parecen sorpresivamente diferentes. “Fortuna, emperatriz del mundo” consta de diez de ellos, “En la taberna” cuenta sólo con cuatro, y “La corte de amor” tiene once.

(1) Fortuna, emperatriz del mundo.

Los dos primeros cuadros hacen una alusión directa a la fortuna; el primero de manera generalizada, en una especie de “danza de la muerte” donde, sin distinción, los humanos sufren sus reveses y el destino los somete, dejándolos impotentes ante la vida. En esta parte, que hace las veces de introducción, se presentan los “personajes” que integran la obra, seres míticos y abstracciones de índole universal. La mezcla de elementos mágico-míticos y

¹⁴ Moncada, Adriana, “ Los cambios en el mundo actualizan *Carmina Burana*, Nellie Happee”, *Uno más Uno*, México, 29 de junio de 1991. APNH

escenas cotidianas de época señalan, de inicio, un imaginario medieval que busca contrarrestar la rigidez de la cultura cristiana mediante la permanencia de creencias y ritos paganos.

Después de esta pequeña entrada, se hace referencia específica a la lucha por el poder mediante la representación de la figura real; el poder se sucede de unas manos a otras con base en el exterminio constante del poderoso. La violencia, la muerte, el servilismo, la traición y la intriga se trabajan en la escena.

El cuadro tres recrea el inicio de la primavera, el revivir de la naturaleza (la fertilidad y la sexualidad) tras el intenso frío; como consecuencia directa del cambio de estación, renacen el amor, la alegría y los deseos. Los restantes siete cuadros desarrollan en múltiples sentidos esta idea; el amor, el deseo de atracción, la nostalgia del ser amado, la vitalidad de la naturaleza y la alegre convivencia son las constantes.

Los personajes mitológicos que inspiran estos sentimientos, Febo, Céfiro y Flora, se entremezclan en la celebración de la primavera con campesinos, caballeros y doncellas de carne y hueso. El mundo mítico y el cotidiano se integran, aunque sus cualidades se distinguen con apoyo en actitudes y vestimentas (el uso de zapatillas de punta y vestidos vaporosos de gasa y colores pastel contrasta con los ropajes pesados de colores tierra y los zapatos de piso de los campesinos y mortales). Dentro de esta unidad conceptual indisoluble, el mundo mítico parece incidir en la cotidianidad propiciando momentos de relajamiento emocional.

Las imágenes re-elaboran la realidad histórica y cultural del medievo, en la cual persisten distintas influencias de las culturas de la antigüedad. Se apunta también la cercanía con el mundo natural como medio de supervivencia, manifiesta por el goce generalizado por la entrada de la primavera, representación de un renacimiento físico y espiritual.

(2) En la taberna.

En esta parte se retratan placeres de toda índole, haciendo énfasis en la sensualidad. Consta de cuatro cuadros de gran fuerza

expresiva y de una interioridad con matices metafísicos. El primero de ellos muestra la desesperación del humano atrapado en la voluptuosidad; es una lucha entre la virtud y los vicios donde, sin poder resistirse y lamentándolo, el hombre se entrega a Venus, fuente de placer.

El siguiente cuadro retorna al tema de los reveses de la fortuna, mediante la representación de un cisne a punto de ser sacrificado y devorado, quizá en algún banquete tradicional. El tercer cuadro, cantado por un monje, habla sobre la aceptación de los placeres. El último, de mayores dimensiones, muestra el desenfreno de las distintas pasiones: el placer sensual, la agresión física, los celos, enmarcados en un ánimo de autodestrucción donde nadie parece temer u ocuparse de la muerte; pobres, ricos, prostitutas y damas beben sin importarles la censura de los otros o la auto-conmiseración; una vez más, en tal delirio se evoca la "danza de la muerte".

(3) La corte del amor.

Regresa al tono inicial donde los mitos siguen vigentes guiando al humano, y cuya constante obstinada es la alusión al amor y el deseo, desarrollados a través de once cuadros, el último de los cuales celebra el triunfo de este sentimiento mediante la unión de una pareja. En contraste con otros dúos amorosos, esta joven pudorosa duda antes de entregarse al ser amado. El deseo se erige vencedor, en un acto colectivo que parece reivindicarlo. La obra finaliza recuperando el tema musical y visual del inicio.

Carmina Burana posee coherencia escénica y unidad dramática a pesar de que su significado se logra mediante la repetición de contenidos fundamentales. La sucesión de estos cuadros ofrece una verdadera narración poética, donde se cuenta una historia sin que su estructura siga necesariamente un orden lineal, siendo claro cierto predominio sintagmático; las repeticiones, síntesis y yuxtaposiciones logran dar coherencia al sentido total de la lectura.

En términos generales, el "decir" busca rescatar una sensualidad pagana, representada (aun antes del Renacimiento) por



Carmina Burana, Ariel López Padilla y Eric Johnston. Foto: Alida Kent

los dioses y diosas del panteón griego y latino. La taberna responde al mundo terrenal contemporáneo de los escritos, donde el humano se ejerce en su constante contradicción, heredero de una moralidad cristiana, contra la cual lucha. Sin lugar a dudas, los versos ofrecen un importante "anclaje" al sentido.

¿Cómo se dice?

Resulta interesante destacar que, a pesar de la compleja superposición de "decires" dentro de la obra, es posible recuperar voz y estilo de Happee. Por principio, la estructura compositiva siguió firmemente la propuesta musical; en ambos casos es cíclica, empieza y termina con la misma escena a manera de un "continuo". Dentro de esta estructura base se despliegan distintas escenas que, sin obedecer a una secuencia dramática lineal, logran contar el sentir de los cánticos; las expresiones anímicas le dan consistencia.

En *Carmina Burana* Nellie entretiene la racionalidad de la acción, sostenida por acciones y personajes concretos, a la vez

- En la escena de “el cisne” la imagen coreográfica contiene la representación de lo imprevisto de la fortuna. La imagen analógica de esta bella criatura simboliza los reveses de la vida. El cisne, cautivo y a punto del sacrificio, ha perdido su capacidad de vuelo y su aleteo se restringe al lamento. La metáfora visual es acertada: el cisne se desplaza todo el tiempo en un nivel alto, que rememora el vuelo; una plataforma humana sostiene al bailarín, que en una difícil posición donde sólo el torso le ha quedado libre, utiliza brazos, manos y cabeza como elementos expresivos. Los cambios de nivel del cisne sobre la plataforma humana posibilitan el acceso a la idea de la mala fortuna que hace implícita la caída final, mediante el manejo corporal del cisne, reforzado por una diagonal descendente. El cisne es una imagen sugerente que se integra estructuralmente en forma y concepto a un vuelo nostálgico. Si la danza inicia en alto, en la parte media izquierda del foro, el último acorde se realiza en el lado opuesto, antes de la salida marcada por la caída. Además se utilizan otros signos culturales que refuerzan la idea: la plataforma humana es guiada por un verdugo encapuchado que porta un tridente en la mano. El vestuario remite a la época de la Inquisición y a los personajes en tormentos reales o imaginarios de los cuadros de Breughel.

- Tras esta danza se regresa a la idea del poder y la sensualidad, explotando la voluptuosidad planteada con sutileza. Los personajes se desplazan libremente, en una danza rica en movimiento. Los conjuntos se mueven de forma magistral.

En la Corte de amor se usan más danzas de solistas por la cualidad de las relaciones que se plantean; destacan dos duetos amorosos, cada uno de carácter distinto, donde se desarrolla la destreza técnica, y a través de los cuales se teje la idea de la entrega amorosa desde perspectivas y cualidades distintas.

El dueto final, importante por su contenido, plantea la lucha entre el pudor y la entrega, donde el amor triunfante unifica al grupo en un todo. Como metáfora de la entrega la bailarina se despoja de una falda conforme se desarrolla la danza. Enseguida sobreviene la escena final, donde la fortuna vuelve a integrar en su danza obstinada a todos los personajes.



Carmina Burana, el
cisne, Raúl Fernández,
CND.
Foto: F. Monsiváis

Signos empleados como símbolos

De diseño en espacio:

- Círculos: concentración de elementos, idea de "continuo"; relación con formas de danza comunales y primitivas; asociación con unidad y coincidencia. Al ser una coreografía donde la humanidad participa como personaje y la fortuna es la constante, el uso del círculo es reiterativo. La época en la cual se desarrolla la acción propicia también el diseño circular, tradicional en las festividades comunales.

- Asimetría: es un desarrollo formal perseguido a partir de las rupturas provocadas por los distintos movimientos artísticos "modernos". Nellie la utiliza constantemente en sus diseños de piso y entre grupos, grupos y solistas, así como en los diseños corporales, lo cual da riqueza de movimiento al montaje. Al seleccionar y manejar los distintos grupos del conjunto elige la asimetría, logrando que la acción posea una plasticidad casi

“natural”; la acción, aunque compuesta, no parece “arreglada”, cualidad que la aleja de la composición tradicional.

- Niveles: hay un manejo consciente del espacio hacia arriba, que trata de aprovecharse no con un sentido acrobático, sino simbólico-afectivo. En el “cisne”, el trabajo obstinado en el tercer nivel logra una de las más sugerentes soluciones.

Refuerzos analógico - simbólicos

Vestuario y utilería:

- Corona: símbolo del poder.
- Capa: símbolo de traición; cuando se despliega en el aire es una especie de premonición.
- Velos, puntas, tocados de flores y guirnalda en mujeres: símbolos de feminidad, ubica un espacio imaginario con personajes etéreos; primavera, relación con la época a través de referencias al espacio plástico de pintores como Botticelli.
- Caballos: ubicación de época y masculinidad.
- Capucha: ubicación de época y actividad.
- Torso desnudo: sensualidad.
- Pelo suelto en mujeres: sensualidad, amor carnal.

¿Quién lo dice?

Nellie Happee da cuenta de su solución personal en la cual, al tiempo que recreó el ambiente sugerido por los poemas, seleccionó los temas que por su riqueza musical o dramática podían funcionar para sus fines coreográficos:

La obra se comisionó para el XI Festival Internacional Cervantino y se estrenó el 4 de octubre de 1983 en Guanajuato... Se decidió enfatizar la danza y yo escogí 20 de las 25 piezas para coreografiarlas, dejando que se interpretaran las cinco restantes únicamente a través de la voz, como contraste. La música me encanta. Está muy bien estructurada con cambios de dinámica muy marcados entre canción y canción. Orff repite

cada canción tres veces, para que el público la conozca, la reconozca y la haga suya... Leyendo mucho de lo que se ha escrito sobre esta obra, me di cuenta de que algunos le reprochan la falta de desarrollo melódico, y la consideran un tanto primitiva en ciertos aspectos. Decidí tratar de conservar esta sencillez subrayando su vitalidad rítmica, y de darle complejidad a otros aspectos. Para preparar mi concepción, aparte de leer sobre Orff y estudiar la música, vi mucha pintura. Las escenas de campesinos y matrimonios de Breughel me daban mucho del ambiente y de la época que quería sugerir. Para la primera parte usé imágenes de Boticelli; me llevé los libros de pintura a los ensayos para ayudar a los bailarines a entender lo que quería y para que participaran más activamente en la creación de la obra. Las canciones y poemas en latín y alemán antiguo que integran Carmina Burana datan del siglo XIII y fueron encontrados en un convento benedictino de Baviera; son de carácter seglar y Orff los dividió en tres partes muy diferentes entre sí. Traté de buscar una unidad estilística para la coreografía de cada sección, escogiendo un tema principal para desarrollar cada parte, ya sea de lo que sugería la letra de las canciones o de lo que me daba la música.

La primera parte es el despertar de los sentidos, la llegada de la primavera. Las jóvenes parejas de campesinos glorifican la sensualidad de la naturaleza, el viento suave, las flores, el sol, y despiertan al amor, a los anhelos del cuerpo. La segunda parte es la taberna, donde se desatan los placeres de los sentidos. Una de las imágenes que más me gustó es la del hombre desesperado que trata de levantarse y no puede. Es como si estuviera hecho de polvo o como pájaro perdido que quiere romper sus cadenas, pero vuelve a empezar y reconoce lo que es, no puede cambiar y se acepta. Por un lado quisiera escapar, y por otro se regocija de su bajeza. Lo hice pensando en Darius Blajer (bailarín), un hombre que ha vivido mucho. Otra parte es una canción a Baco, donde me inspiré en lo que pasa en una taberna: juego hasta perder la ropa, la pelea, la mujer hermosa y terrenal. La tercera parte es sobre el amor cortesano, los contrastes entre el amor

*ideal que vive sólo en su imaginación el joven nostálgico y solitario, quien suspira al ver que su amor está por doquiera entre las parejas de doncellas y mancebos que se unen.*¹⁵

En términos descriptivos, la coreógrafa explica la conformación de la obra:

La obra empieza con la levantada de la gran rueda de la fortuna que creó Toño López Mancera y la aparición de la muerte. Originalmente se pensó que la rueda acabaría bajando de nuevo, pero eso no era posible por razones técnicas. Así, decidí solucionar el final recreando la rueda de la fortuna con los bailarines, una rueda humana giratoria donde se meten todos, los ricos y los pobres, los desdichados y los felices, e iba metiendo los distintos temas de la obra para integrar a todos... (en la presentación de Guadalajara, la solución escenográfica logró mayor unidad que la original).

*Acaban de espaldas al público, volteando hacia la muerte. Era arriesgado porque la proyección del bailarín normalmente se da hacia el público. Corría el riesgo de que fuera anticlimático, pero no quería claudicar allí. No quería que fuera obvio el final y creo que funcionó. Esta coreografía es una de las que he hecho donde más he sentido que logré la idea que tenía en la mayoría de las partes.*¹⁶

Esta versión danzada de *Carmina Burana* parece haber despertado dudas sobre su "clasificación", al grado que los especialistas vacilan en ubicar su género: "Lo que más sobresalió de todas las representaciones balletísticas y de danza formal fue la coreografía de Nellie Happee... que bien se pudo llamar no como Cantata Escénica, sino como Ballet-Oratorio, pues la danza fue la que movió a todo lo que fue la obra..."¹⁷

¹⁵ Lynton, Anadel, "Plástica versión de Carmina Burana recreó Nellie Happee para la CND", *Tiempo Libre*, México, 8-14 de octubre de 1987, APNH.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Ruiz, Luis Bruno, "Temas de música y ballet", *Jueves de Excelsior*, núm. 3262, 24 de enero de 1985. APNH.

Las reseñas críticas de distintos años muestran el impacto que esta obra provoca al espectador, en este caso, críticos especializados:

“No todos los días se dan los grandes éxitos como el histórico que conquistó Nellie Happee, autora de la coreografía de *Carmina Burana* a la *Cantata Escénica* del compositor Carl Orff.”¹⁸ “Once telones contados al final de la representación (en Guanajuato parece ser que fueron doce); después de agradecer las ovaciones el cuerpo de baile, el coro, y los solistas y los bailarines, hubo que ir sacando uno por uno, al director de orquesta... y por supuesto, a la triunfadora suprema del espectáculo, Nellie Happee, que una vez más ha tenido un triunfo resonadísimo y se afirma como una de las figuras supremas del mundillo de nuestra danza”.¹⁹

Para la reposición de 1984, Rafael Solana afirmó: “...con esta creación suya ha aportado algo de gran valor al mundo de las artes. Un triunfo que galvanizó al público en un teatro casi lleno, expectante, pues daban ya por descontado el éxito triunfal quienes recordaban la función de estreno de esta magna obra”.²⁰

La obra fue llevada a Monterrey en diciembre de 1984, para inaugurar el Teatro de la Ciudad. Según nota del periódico *El Norte*, Eduardo Padilla, presidente del Centro Arte Vitro, comentó la presentación y expresó su orgullo de ser mexicano, pues *Carmina Burana* había sido mejor que la reciente actuación del Ballet Bolshoi.²¹

En mayo de 1985 *Carmina Burana* cerró con nuevo éxito la Primavera Potosina, en San Luis Potosí. Roberto Aguilar dijo en tal ocasión: “...no sólo demuestra un manejo ingenioso del dibujo coreográfico aplicado al argumento, sino también un profundo

¹⁸ Tapia, Carmen, “Tumulto en Bellas Artes en la presentación de Guadalupe Millán”, *El Universal*, 9 de noviembre de 1983, APNH.

¹⁹ Solana, Rafael, *Siempre*, 23 de noviembre de 1983, APNH.

²⁰ Solana, Rafael, *Siempre*, s/f, 1984, APNH.

²¹ Álvarez, Blanca y Lerma, Jacqueline, “*Carmina Burana* cautiva al auditorio en inauguración del Teatro de la Ciudad”, *El Norte*, Monterrey, 8 de diciembre de 1984, APNH.

conocimiento de las posibilidades de cada uno de los integrantes de la compañía".²²

En junio del mismo año esta obra se presentó en Jalapa, Veracruz frente a un público entusiasta. En 1988 Nellie Happee recibió por ella el Premio de Danza de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música.

Tras la reposición de 1991 se dijo de la obra: "representa un trabajo enorme, costoso y un compromiso ineludible de calidad y excelencia. Y dentro de nuestra realidad nacional, este compromiso se ha cumplido... Bellas Artes estaba repleto, y no de parientes y amigos, sino de un público cada vez más enterado, que no dudó en ovacionar a la Compañía al final de la velada y hacerla salir a saludar por lo menos seis veces".²³ En septiembre de dicho año, la obra fue elegida para la reinauguración del Auditorio Nacional, a la que asistió el presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari. A fin del año participó en el V Festival Cultural de Sinaloa.

Isabel Farfán Cano dijo en 1993 que Carmina Burana era la obra que "...mayores satisfacciones le ha proporcionado al repertorio de la CND y mayores ingresos de taquilla al INBA." Comentó que ninguna coreografía había despertado tan delirante entusiasmo en todo el país, y que en dicho año tuvo siete funciones, con boletos agotados".²⁴

En la reposición de 1995, Javier Vázquez Martínez reiteró: "Una vez que hemos gozado con esta coreografía, muy difícil resulta resignarnos a solamente escuchar una orbe musical, esa Cantata, pues de modo natural la danza incrementa el vigor de los textos, las voces y la música".²⁵

²² Aguilar, Roberto, "Últimos compases de la Primavera Potosina", *sf*, SLP, 30 de mayo de 1985, APNH.

²³ Trevor, Adler, "Carmina Burana, de Happee, hoy y el sábado en Bellas Artes", *Suplemento unomásuno*, 27 de junio de 1991, APNH.

²⁴ Farfán Cano, Isabel, "Miscelánea musical", *Revista de Revistas*, núm. 4372, noviembre de 1993, APNH.

²⁵ Vázquez Martínez, Javier, "Carmina Burana de Nellie Happee", *Novedades, vida y estilo*, 15 de septiembre de 1995 (palabras del escritor Carlos Montemayor). APNH

Durante 1998 esta obra se presentó dos ocasiones más ante el público de Monterrey y Guadalajara, siendo aplaudida con el mismo entusiasmo que en el estreno. Jaime Labastida externó un comentario que sintetiza el valor de esta obra: "Con profunda comprensión del sentido de los cantos de Orff, la coreógrafa mexicana Nellie Happee hizo una danza de vitalidad enorme, acaso la coreografía de más alto rango que nunca se haya hecho en nuestro país".²⁶ A quince años de estrenada, *Carmina Burana* permanece en el repertorio de la CND y sigue vigente para el público nacional.

Esquina Bajan

Pepa: ¿Se acuerda usted que antes no vivía uno tan apretado?

José: No

Pepa: Sí, antes uno subía al tranvía y había cincuenta pasajeros por centímetro cuadrado.²⁷

Esta obra es un parámetro comparativo de gran efectividad para valorar la diversidad coreográfica de Nellie Happee, debido a su gran diferencia de temática, uso técnico, concepción escénica y solución coreográfica respecto de *Carmina Burana*. Con esta obra Nellie no sólo consiguió alejarse del "lirismo" que en un momento pareció identificar su trabajo y retomar la vena humorística que caracterizó a *La Güera Rodríguez*, sino se encaminó hacia un convencimiento expresado desde el inicio de su producción coreográfica: hacer algo que refleje lo "nuestro", lo "mexicano". Este deseo la obligó a colgar las zapatillas y probar nuevas formas de movimiento, inimaginables en relación con su persona y los bailarines de la CND. En *Esquina bajan* palpamos el riesgo que enfrentó como coreógrafa.

²⁶ Labastida, Jaime, "Orff y Happee: unidad maestra", *Excelsior*, 18 de agosto de 1998, APNH.

²⁷ López Matute, Roberto, *La evolución del cine cómico mexicano a través de la actuación del artista del teatro de carpa*, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1997, p. 95.

¿Qué se dice?

El título *Esquina bajan* promete el encuentro con un pasado de ambiente popular, cuando en esta ciudad, ahora traspasada y oradada por minibuses, taxis, trolebuses, automóviles, camiones, trailers, peseras, metro, motos y bicicletas, se podía tomar con confianza un transporte, donde la voz del usuario aún tenía significado. Sin embargo, según lo expresa Nellie, este encuentro no es a través de una realidad transida, sino de la visión de la sonrisa, el humor; es, ante todo, el encuentro con su vivir cotidiano dentro de una ciudad casi mágica, visto a través de sus pupilas infantiles.

Esquina bajan es un monumento nostálgico a un sentimiento generacional cada vez más profundamente arraigado, el recuerdo del México de antaño, del "México mejor": *"para mí tiene una gran carga de nostalgia, de una época y una música, la popular urbana de los cuarentas y cincuentas de mi adolescencia, y también añoranza de una ciudad de México habitable y con rostro humano, que se nos fue"*.

Nellie fue atesorando esta nostalgia a lo largo de muchos años; recabó sentimientos, sensaciones y preciosa documentación (cancioneros, revistas de modas, discos de 78 revoluciones, artículos sobre los letreros de los camiones, santoral biográfico) que le permitieron recrear a Agapito el bolero, Severina la pasajera o Benigno el gendarme. Con estos elementos construyó un "texto" cuya esencia logra atrapar una "forma de vida" idealizada.

Los personajes circulan en los escenarios de la ciudad donde establecen relaciones fortuitas, la mirada del "deseo-amor", la cursilería adolescente, el erotismo sutil y la pasión sensual. El coqueteo entre sexos es una constante donde secuelas pantomímicas hartamente conocidas no se disimulan: besos y apapachos juveniles que nos recuerdan en cierto sentido y, matizando, la tradición dancística.

Las escenas que se presentan y desarrollan tienen relación con las representaciones cinematográficas y teatrales de la época, cuando esta industria nacional tenía fuerza para afectar lo coti-



Esquina bajan, carteristas, CND. Foto: F. Monsiváis

diano. Sin quererlo, Fernando Soler, Pedro Infante, Cantinflas, Resortes, Clavillazo y Tin-Tan convivieron dentro de aquéllas; quizá esta atmósfera es uno de los mayores aciertos de la coreografía.

Dos de estas escenas logran captar la esencia de nuestro "costumbrismo", "populismo" y "nacionalismo" de una manera sutil y profunda, cómica y certera: la alusiva a la "fiesta brava" y la del "¡hey, familia!...", antesala de un danzón de tintes colectivos. En la primera, sin necesidad de palabras, la metáfora capta los síntomas y signos de México, ciudad capital. Cantinflas, cinematográfico, peladito carpero y teatral, personaje que permea toda representación nacional, lidia, como se hace en las calles, a un "cocodrilo", realizando la "faena" de cada día. No hay denuncia, no hay dolo, no hay sátira o sarcasmo. Metáfora en la que la fantasía resume la profundidad filosófica del saberse capitalino, mexicano. La segunda, a su vez escena final, hace del danzón la unidad nacional; gracias a este ritmo, los otros tiempos cotidianos, confusos entre ética y placer, lluvia y desesperanza, congregan, amalgaman, satisfacen.

¿Cómo se dice?

Nellie dice haberse inspirado para *Esquina bajan* en las tandas y revistas de los años treinta. Hurgando en las definiciones encontramos una solución harto lejana, por lo que se antoja desentrañar la influencia: "Cuando la revista llegó a su forma definitiva consistía en una serie de cuadros enlazados entre sí por un tema argumental muy sencillo. Este argumento era un simple pretexto para dar paso al canto, al baile y a los chistes subidos de tono donde la estructura consistía casi siempre en un prólogo, seguido de cuatro cuadros... La revista mexicana estaba conformada por canto, baile, música y *sketches* (a partir de 1930). Junto con la Revolución nació la era de la revista mexicana".²⁸

En dado caso, de la tanda se recuperaron las partes de danza, quizá trabajadas con la forma de un *sketch* sin palabras, pero haciendo a un lado las características populares del chiste político, el albur y la sexualidad, y maquillando el resultado. Quizá esto fue lo que Nellie pudo rescatar de su memoria infantil, la fascinación de la danza, haciendo a un lado aquello que entonces no podía comprender del todo. El concepto y la estructura compositiva de su coreografía se acerca más a ciertos aspectos de la revista musical, sin descartar las tandas como detonador anímico-subjetivo.

²⁸ Matute afirma: "Dentro de este ambiente carente de recursos, la carpa vio nacer a Estanislao Schilinsky, Roberto "El Panzón" Soto, a su hijo Fernando Soto "Mantequilla", Manolín, Germán Valdéz, "Tin-Tan" (aunque por poco tiempo), su carnal "Marcelo", el enanín "Tun Tun", el cómico "Borolas", "Harapos", Jesús Martínez "Palillo"...y Mario Moreno "Cantinflas", quienes fueron los más sobresalientes." Por otra parte, el espectáculo de carpa incluía números de todo tipo, no sólo se encontraban los cómicos que con *sketches* entretenían al exigente público, sino que también eran importantes los números de baile. La música folklórica, el *swing*, el can-cán, el danzón y los corridos fueron algunos de los ritmos que amenizaron las tandas de todas las carpas, y la participación de tiples y bailarinas no podía faltar (*Idem*, pp. 26, 80 y 91).



Esquina bajan, los tamarindos, CND. Foto: F. Monsiváis

En la obra es palpable la cercanía con el cine de los años cuarenta y cincuenta, con ese interés notorio por mostrar el ambiente popular. Para lograrlo trabaja sobre el estilo y hasta la estructura "carperil". Por esas fechas, Alejandro Galindo estrenó, con la intención de recuperar y recrear el lenguaje popular y la ambientación urbana, su película *Esquina bajan*, título que usó Happee porque coincidía con su idea. Nellie transita por sus gustos y recuerdos:

Gracias a mi tía Luz, que era devota de las películas de Libertad Lamarque y me llevaba de contrabando a verlas, me aficioné a sus canciones... En cuanto a las canciones de Lara, los Panchos y muchos otros, bailé con su música hasta las altas horas de la noche, llegando a casa con los zapatos en la mano.

En esta obra, los componentes escenográficos y de utilería se vuelven parte del discurso, construido con base en imágenes que van contando una historia urbana fragmentada, a través de personajes tipo que encierran el carácter de la "ciudad capital". Los

*Esquina bajan, Los
barrenderos, CND.
Foto: F. Monsiváis*



lazos de unión entre las imágenes son los escenarios ciudadanos y los transportes que los enlazan. De las locaciones se eligen las cargadas de sentido cultural: el Palacio de Bellas Artes, el Kiosco de Santa María, la Plaza México, las cuales determinan el tipo de actividades que se llevan a cabo alrededor. En cuanto a los transportes, desfila el clásico ¡Esquina, bajan!, los taxis, las bicicletas y carritos de basura, todo lo rodante, que circula y hace circular.

La estructura compositiva es cíclica; inicia y termina con la misma escena, aunque un poco modificada, lo cual da a entender la cotidianidad ciudadana, un día tras otro, aunque las escenas no se limitan a horas del día o acciones en estricta secuencia. Los personajes y costumbres llevados a escena son genéricos: amas de casa, estudiantes, trabajadores de todos los días, en situaciones que corresponden a actividades relacionadas con la transportación hacia sitios de trabajo o las características de los mismos, y a diversiones diversas dentro de la ciudad, tales como paseos en el parque o lugares de reunión.

El encuentro entre policías y ladrones es constante en distintas escenas, y teje la comicidad. Los borrachos, el “torero”, la mujer de vida nocturna singularizan las escenas y, al igual que el resto de los personajes populares, se asocian con los géneros literario, dramático y cinematográfico costumbrista, sin llegar a los rasgos del realismo ni a la denuncia social del naturalismo. Sin duda, su objetivo es otro.

Puede decirse que la estructura responde a la dramática (introducción, desarrollo, conclusión-epílogo); cada segmento ocupa un número de pequeñas escenas en las que mímica, actuación y danza se acompañan, cada una con un peso distinto. Las escenas introductorias y la conclusiva tienden menos a la danza, hacen uso de la actuación o la mímica, mientras que algunas del desarrollo se desenvuelven exclusivamente a través de aquella.

Un trío desencadena una danza sensual, original, que trasciende el estereotipo a fuerza de recuperar un erotismo cuya sutileza es su mayor fuerza. La “tanda” de los celos, una constante de la cultura latinoamericana, se entrelaza en una pieza “atangada”, donde la sensualidad se interrumpe con escenas de violencia sugerida, una pistola que no llega a dispararse y cuya realidad hiere el símbolo.

Vestuario:

- Ropa de calle y época, según clase social, edad y actividad. Sobresalen los vestidos floreados con vuelos que destacan la figura femenina, sombreros y tacones; trajes de hombre, con sombreros. Uniformes tipo escolar para los adolescentes, cercanos a soluciones cinematográficas, con crinolinas para las muchachas y suéteres informales para ambos. Camiseta a rayas, del galán de barrio, cercana a película de Pedro Infante; vestuario cantinflesco para el “matador”. Entre la utilería, bolsas, bolsas de mandado, pistola, escobas.

- El uso del espacio es menos simbólico que en *Carmina*; responde más bien a las necesidades propias de cada danza. Se procuran cambios constantes, asimétricos y repentinos que dan interés a la danza

- Uso corporal: hay una estilización especial del cuerpo, que hace referencia analógica al movimiento extra artístico: pecho erguido, caderas en constante movimiento al caminar, acentuación de los brazos que acompañan el paso natural, actitudes de conquista sexual. Los movimientos dancísticos corresponden a la danza de salón, donde el ritmo triple se acentúa acompañando el sentir musical. En ocasiones se integran a la danza movimientos pantomímicos.

¿Quién lo dice?

Esquina bajan fue recibida con entusiasmo por el público nacional, sobre todo por la generación que comparte con ella ese recuerdo nostálgico de nuestra ciudad. Se permiten los comentarios íntimos: "Debo agradecer personalmente a mi amiga Nellie Happee este hermoso recorrido por el país de nuestros recuerdos... Su trabajo es una bella arqueología de la nostalgia, sobria y bien hecha..."²⁹

Mediante una seria aproximación, Fernando Maldonado subrayó sus cualidades y aciertos: "... resultó polémica tanto por su estructura teatral como por la desacralización del ballet clásico... Pronto se advierte que *Esquina bajan* nunca ha pretendido manifestar con ballet los bailes de salón ni tampoco exhibirlos en su forma original, como se ejecutan todavía hoy en el Salón México o el Colonia, entre otros... Con ondulaciones de los torsos, de las pelvis, y con una sensualidad corpórea que parece identificarnos, los bailarines dieron libertad al danzón, al tango, al mambo, al paso doble y a otras tantas melodías de sabor popular".³⁰

Patricia Camacho celebró, igualmente, esa desacralización del ballet, al parecer muy conveniente para la CND: "Los bailari-

²⁹ Labastida Ochoa, Jaime, "Ebriedad de la danza", *Excelsior*, 2 de agosto de 1994, APNH

³⁰ Maldonado, Fernando, "La Compañía Nacional de Danza", *Movimiento Actual*, Año VIII, núm. 99, octubre-noviembre de 1995, APNH.



Esquina bajan, Alejandro Vargas.
Foto: F. Monsiváis

nes de la Compañía Nacional de Danza colgaron las zapatillas y dejaron el tutú para lanzarse al foro... tuvo gran aceptación por parte del público, quien con sus aplausos pidió, al término de la función, que se levantara tres veces el telón para así reconocer el divertido y bien puesto trabajo en escena".³¹ Evangelina Osio se regodeó en la palabra al tratar de captar la esencia de la danza, construyendo a través de la música su evocación; como otros críticos, destacó el humorismo de la autora: "Con esmero de artesanía y minuciosidad de enamorada, recoge las voces, el entorno, el colorido y los personajes de esta Ciudad. Los viste con los sentidos románticos de Agustín Lara, del contagioso Pérez Prado, se pasea a través de las voces románticas de Los Tecolines, del sabrosísimo danzón de Acerina, por la cachondérrima

³¹ Camacho, Patricia, "Esquina bajan", *La Jornada*, 4 de agosto de 1994, APNH.



Esquina bajan, camiones, CND. Foto: F. Monsiváis

tesitura de Toña La Negra, de los metales de Tommy Dorsey, del llanto tragicocómico de Libertad Lamarque, de los acordes de Glenn Miller... En *Esquina bajan*, Nellie Happee tritura, licúa, disuelve toda posibilidad de rechazo al enarbolar su capacidad humorística".³² *Esquina bajan* se presentó también ante un público extranjero y conocedor durante el Festival *Le Temps d'aimer*, en Biarritz, Francia. La CND fue la única invitada de Latinoamérica. Una de las críticas expresó su preferencia por la coreografía de Happee, ya que según se afirma, Gustavo Herrera y Alberto Méndez sacrifican las obras en búsqueda de un "exotismo de pacotilla": (*Esquina bajan*) "... evoca la vida de México en los años treinta (sic): ambiente de comedia musical, personajes entre la fantasía y el realismo".³³

Esquina bajan muestra un camino, una aproximación del ballet a la idiosincracia nacional.

³² Osio, Evangelina, "La Compañía Nacional de Danza presenta *Majísimo*, El pájaro de fuego y *Esquina bajan*", *Reforma*, 28 de julio de 1994, APNH.

³³ Diénis, J. C., "Spectacles en Images", *s/f*, APNH.

Bibliografía

- Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Estados Unidos, 1987.
- Baud Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, UAM - Xochimilco, México, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Taurus ediciones (Humanidades), España, 1991.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, CNCA y Editorial Grijalvo (Colección *Los Noventa*), México, 1990.
- Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta* (Textos de *Danza 2*), UNAM-FONAPAS, México, 1980.
- Cardona, Patricia, *La nueva cara del bailarín mexicano*. (Antología hemerográfica), CENIDI-Danza, INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1990.
- *50 Años de Danza*, el Palacio de Bellas Artes (2 vol.), INBA-SEP, México, 1986.
- Collingwood, Robin G., *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (3ª reimpresión).
- Copeland, Roger y Cohen, Marshall, *Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 1983.
- Dallal, Alberto, *El aura del cuerpo*, Cuadernos de Historia del Arte, núm. 55, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990.
- Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, (Monografías de Arte/2), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979.

- Dallal, Alberto, *La danza en México*, UNAM, México, 1986.
- Dallal, Alberto, *La danza en situación*, ed. Gernika, México, 1985.
- *Dance as a Theatre Art. Source Reading in Dance History from 1581 to the Present*, Harper & Row Publishers, Nueva York, Hagerstown, San Francisco, Londres, 1974.
- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, CENIDI-Danza, INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1990.
- Featherstone, M., Hepworth, M., Turner, B.S. (eds), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage, Londres, 1991.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión, Siglo XXI*, México, 1983.
- Foster Leigh, Susan, *Choreographing History*, Susan Foster (ed.), Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1995.
- Foster Leigh, Susan, *Choreography Narrative. Ballet Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1996.
- Foster Leigh, Susan, *Corporalities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, Londres y Nueva York, 1996.
- *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, ed. Taurus, Madrid, 1990.
- Garafola, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, Oxford, Nueva York, 1989.
- García Canclini, Néstor, et. al., Públicos de arte y política cultural. *Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*, UAM-Xochimilco, UAM-Iztapalapa, DDF e INAH, México, 1991.
- Guest, Ivor, *The Dance Heritage. A Short History of Ballet*, The Dancing Times, Londres, 1970, (4ª reimpression).
- Herrero, Ángel, *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*, Palas Atenea, Madrid, 1988.
- Islas, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, CENIDI-Danza, INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1995.
- Kirstein, Lincoln, *Dance. A Short History of Classic Theatrical*

- Dance*, Dance Horizons Inc., Nueva York, 1977 (4ª. reimpre-
sión).
- Lifar, Serge, *La danza*, SXX, Buenos Aires, 1952.
 - Lifar Serge, *La Danza Académica*, vol.2, (Colección El David),
Talleres Gráficos de Escelicer, Madrid, 1955.
 - López Matute, Roberto, *La evolución del cine cómico mexicana
a través de la actuación del artista del teatro de carpa*, tesis,
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1997.
 - Lynham, Deryck, *The Chevalier Noverre: Father of Modern
Ballet*, Dance, London, 1972.
 - Martin, John, *The Modern Dance*, Dance Horizons, Nueva
York, 1972 (1ª de 1933).
 - Mendoza, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la
danza*, CENIDIAP-INBA (Serie Investigación y documentación de
las artes, segunda época), México, 1990.
 - Nadel, Mayron Howard y Nadel, Constance Gwen, *The Dance
Experience. Readings in Dance Appreciation*, Praeger Publis-
hers, Londres, 1970.
 - Noverre, Jean George, *Cartas sobre la danza y los ballets*. UAM
(Colección. Cultura Universitaria), México, 1981.
 - Palmer, Winthrop, *La danza teatral*, Editores Asociados Mexi-
canos, S.A., Mexico, 1981 (trad. Gilda Rubio de Baillie).
 - Peterson Royce, Anya, *The Anthropology of Dance*, Indiana
University Press, Bloomington e Indianápolis, 1977.
 - Porlán, Rafael, *Constructivismo y escuela*, Editorial Diada, Se-
villa, 1993.
 - Ramos Smith, Maya, *El maravilloso mundo del ballet*, núms. I,
II, III y IV, Promexa Editores, México, s/f.
 - Regner, Otto, *El nuevo libro del ballet*, Editorial Universitaria
de Buenos Aires, Argentina, 1965 (trad. Gabriela Moner).
 - Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet en México*, Fondo de Cul-
tura Económica, México, 1989.
 - Strathern, J. Andrew, *Body Thoughts*, The University of Michi-
gan Press, Estados Unidos, 1996
 - *The World of Dance*, Moscú, 1982, fotocopias en la Biblioteca
de las Artes.

- Thomas, Helen, *Dance Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, Routledge, Londres, Nueva York, 1995.
- Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM (Textos de Danza 5), México, 1982.
- Tortajada, Margarita, *Danza y Poder*, CENIDI-Danza, INBA (Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época), México, 1995.
- Turner, Bryan S., *El cuerpo y la sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Wigman, Mary, *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1996.

Revistas, catálogos, mecanogramas y entrevistas

- Aulestia, Patricia, "La Señorita Carroll", *mecanograma*, CENIDI-Danza, s/f (avance de investigación).
- Catálogo de ediciones (*Serie Investigación y documentación de las artes, segunda época*), CENIDI-Danza, INBA, México, 1998.
- Contreras Javier, "Apuntes sobre la producción del sentido en la danza". *Educación Artística*, Año 3, núm. 10, INBA-SEP, Talleres Gráficos de México, México, 1995.
- Covarrubias, Miguel. "La danza", *México en el Arte*, núm. 12, INBA, México 30 de noviembre de 1952.
- Daly, Ann: "Isadora Duncan's Dance Theory", *Dance Research Journal. The Journal of the Society of Dance Research*, 26/2, Oxford University Press, Nueva York, otoño 1994.
- De la Rosa, Tulio, "El Taller de Danza del IMSS, 1957-1959", *mecanograma*, CENIDI-Danza, INBA, 1990 (avance de investigación).
- De la Rosa, Tulio, "Nellie Happee", *Una vida dedicada a la danza*, cuaderno núm. 19, CENIDI-Danza, INBA, México, 1988, p. 23.
- Flores Guerrero, Raúl, "La danza contemporánea", *México en el Arte*, núms. 7 y 8, INBA, México, 1955.
- Garafola, Lynn, "Dance, film and the Ballets Russes", *Dance Research*, vol.16, núm.1, *The Society of Dance Research*, University Press, Edimburgo, Reino Unido, verano, 1998.

- Genné, Beth, "Ninette de Valois and Baraux Follies Bergère", en *The Making of a Choreographer*, Studies in Dance History núm. 12, Society of Dance History Scholars, Estados Unidos, 1996.
- Hammond, Sandra y Phillip Hammond, "Technique and autonomy in the development of art: a case study in ballet", *Dance Research Journal*, The Journal of the Society of Dance Research, 2/12, Oxford University Press, Nueva York, otoño, 1989.
- Lifar, Sergio, "De la necesidad de crear una Academia de Danza", *Revista Musical Mexicana*, tomo II, núm. 12, México, 21 de diciembre de 1942.
- *Manuscritos de danza en Europa durante el S. XV*, mecanograma, CENIDI-Danza, INBA, s/f (apoyo para curso sobre danzas históricas).
- Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", *Artes de México*, núms. 8 y 9, Artes de México y el Mundo, S.A. de C.V., marzo a agosto de 1955.
- Rabinowitz J., Stanley, "The house that Petipa built: visions and villains of Akim Volinskii", *Dance Research*, Vol.16; núm.1, verano de 1998.
- Segura, Felipe, "Dos maestras", en *Una vida dedicada a la danza*, Cuaderno núm. 24, México, CENIDI-Danza, INBA, México, 1992.
- Smith M. Mary, "Kinesthetic communication in dance", *Dance Research Journal*. The Journal of the Society of Dance Research, 6/12, Richard Ralph (ed.), Oxford University Press, Nueva York, otoño, 1984.
- Sparshotts, Francis, "On the question: why do philosophers neglect the aesthetics of the dance", en *Dance Research Journal*. The Journal of the Society of Dance Research, 15/1, Richard Ralph (ed.), Oxford University Press, Nueva York, otoño, 1982.
- Stark, Alan, "La danza en México durante la época virreinal", *Cairon, Revista de Ciencias de la Danza*, núm. 4, Universidad de Alcalá, 1998.
- Santacruz Garrido, Bertha, "Derecho autoral en la coreografía", *mecanograma*, CENIDI-Danza, INBA, 1988.

- Sturm E., Richard. "A History of American Religious Opposition to Dance", *Dance Chronicle. Studies in Dance and Related Arts*, vol. 21, núm.2, 1998.
- Entrevista a Felipe Segura por Margarita Tortajada, 9 de marzo de 1992, Archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Irma González, Nellie Happee, Jorge Cano y Cristina Ortega, coordinada por Jaime Cummings, conducida por Carlos Díaz Du Pond y transcrita por Felipe Segura, 24 de febrero de 1985, archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Nellie Happee por Felipe Segura, 15 de octubre de 1985, archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Nellie Happee por Felipe Segura, 13 de enero de 1986, archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Nellie Happee por Alejandrina Escudero, 5 de septiembre de 1995, Archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Nellie Happee por Felipe Segura, sobre madame Nelsy Dambré, 9 de febrero de 1996, archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Nellie Happee por Cristina Mendoza, 21 de marzo de 1996, archivo del CENIDI-Danza, INBA.
- Entrevista a Nellie Happee por Cristina Mendoza, 15 de junio de 1996, archivo del CENIDI-Danza, INBA.

Documentos y artículos de periodísticos del Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes

Fondo reservado FR AV- PER 492

Fondo reservado FR AV-COM 47

Fondo reservado FR AV-PER 442/42

Fondo reservado FR AV-PER 442

Fondo reservado Socorro Bastida FR AV- FON 225

Fondo reservado Socorro Bastida FR AV-FON 252

Archivos personales

Archivo personal Nellie Happee APNH

Archivo personal Patricia Aulestia APPA

Anexo

Obra coreográfica

AÑO	COREOGRAFÍA	MÚSICA	ESTRENO	COMPAÑÍA	ESCENOGRAFÍA VESTUARIO
1954	La cenicienta	Alberto Flachebba	TBA	Asociación Escar	Esc. Antonio L. Mancera; vest. Octavio
1960	Variaciones	Johannes Brahms	TBA	BC	Vest: Happee
1961	Trío	Tomasso Albinoni	TBA	BC	Vest: Happee
1962	Homenaje	Edward Grieg	Teatro de Tampico	BC	Vest: Happee
1961-1962	Adriana Lecouvreur Carlota Lakmé Carmen	Francesco Cilea Luis Sandi Leo Delibes Georges Bizet	TBA	BC	Vest. Antonio L. Mancera
1963	Encuentro	Benjamin Britten	TBA	BCM	Esc. y vest. A. L. Mancera
1968	Cuarteto	Purcell-Barber-Bonporti	TB	BI	Vest: Happee
1969	Bachianas	Héctor Villalobos	TBA	BCM	Vest: Happee
1970	Ángeles barrocos	Antonio Vivaldi	TBFM	BC 70	Esc: David Antón, Barclay (2ª. Versión)
1970	Rasa Lila	Charpentier, O. Martenot	TBFM	BC 70	Vest: Happee
1971	Dueto	Edward Grieg	TBFM	BC 70	Vest: Happee
1971	La favorita	Gaetano Donizetti	TBFM	BC 70	Vest: Happee
1972	Quinteto	Igor Stravinsky	TBA	BC 70	Vest: Happee
1973	Letanía erótica para la paz	Rocío Sanz	TBA	BC 70	Esc. y vest: Barclay
1973	Pequeño concierto	Tomasso Albinoni	TUT	TDE	Vest: Happee

AÑO	COREOGRAFÍA	MÚSICA	ESTRENO	COMPAÑÍA	ESCENOGRAFÍA VESTUARIO
1974	Ballet d'action	Moskowsky	ABC	BC	Vest: Happee
1974	Pas de Sept	Edward Grieg	TI	BSA	Vest: Happee
1977	Aida	Giuseppe Verdi	TBA	CND	Esc: A. L. Mancera
1977	Sinfonía simple	Benjamin Britten	TBA	CND	Vest: Happee
1977	Suite infantil Cri-Cri: La negrita cucumbé y La maquinita	F. Gabilondo Soler	TD	CND	
1979	Concierto	Tomasso Albinoni	TD	END	Vest: Happee
1980	Angelitos barrocos	Antonio Vivaldi	TD	END	Esc: Antón
1980	Danzas antiguas vienesas	W. Amadeus Mozart	TBFM	B CAM	Vest: Happee
1980	La favorita	Gaetano Donizetti	TBA	CND	Esc. y Vest: A. L. Mancera
1982	Los niños son lluvia de flores preciosas	Bach, Mozart, Kabalevsky, Donisetti	TBFM	ABNH	Vest: Happee
1982	La Güera Rodríguez	Carlos Jiménez Mabarak	TBA	CND	Esc y vest: Barclay
1983	La flauta mágica	W. Amadeus Mozart	TBA	CND	Esc. y Vest: Barclay
1983	Carmina Burana	Carl Orff	TJ	CND	Esc. y vest: A. L. Mancera
1984	Entre juegos	Percusiones de Estrasburgo	TD	END	Vest: Happee
1985	Variaciones	Giuseppe Verdi	TD	END	Vest: Happee
1985	Sirenas	Claude A. Debussy	TBA	CND	Esc. y vest: Happee

AÑO	COREOGRAFÍA	MÚSICA	ESTRENO	COMPAÑÍA	ESCENOGRAFÍA VESTUARIO
1986	Lucía Martínez	Anón G. Paniagua	GTGL	Solistas CND	Vest: Happee
1988	Cri-Cri núm. 2	F. Gabilondo Soler	TD	END	Vest: Happee
1989	Ángeles barrocos	Soler y Halffter	PBA	CND	Esc. y vest: Barclay
1992	Serenata para cuerdas	Dvorack	PBA	END	Vest: Happee
1993	Sueños	Mendelssohn	TC	ESMDM	Vest: Happee
1994	Esquina bajan	Agustín Lara, Pérez Prado, Acerina, Glenn Miller, Libertad Lamarque	TBA	CND	Esc.: mtro. Trejo Vest: Sara Salomón
1995	Los niños son lluvia de flores preciosas núm. 2	Mozart, Beethoven, Verdi, Mendelssohn	TJC	ABNH	Vest: Happee
1996	Los galanes de Rosita	María Greever. Tomás León, Miguel Lerdo de Tejada, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva, Macedonio Alcalá y Bandas de Guanajuato	TCCAA	CDG	Esc. y vest: Happee
1997	Los quehaceres de los ángeles	Antonio Vivaldi	TMA	BCM	Esc. y vest: Barclay
1998	Marejada	Arturo Márquez	TC	BM	Esc: Raúl Font Vest: Salomón

AÑO	COREOGRAFÍA	MÚSICA	ESTRENO	COMPAÑÍA	ESCENOGRAFÍA VESTUARIO
1999	Juventud divino tesoro	Manuel M. Ponce, Tomás León, M. Lerdo de Tejada, F. Villanueva, E. Elorduy, S. Morlet y Q. Mendoza	TD	ADM	Vest: Hapsee

Abreviaturas

Teatros		Compañías y grupos	
PBA	Palacio de Bellas Artes (México, D.F.)	BC	Ballet de Cámara
TT	Teatro de Tampico (Tampico, Tamaulipas)	BCM	Ballet Clásico de México
TB	Teatro del Bosque (México, D.F.)	BI	Ballet Independiente
TBF	Teatro del Ballet Folklórico de México (México, D.F.)	BC70	Ballet Clásico 70
TUT	Teatro Unidad Tlaltelolco (México, D.F.)	TDE	Taller de danza Espacios
TABC	Teatro de la Academia de Ballet de Coyoacán (México, D.F.)	BCO.	Ballet de Coyoacán
TI	Teatro Independencia (México, D.F.)	BSA	Ballet de San Ángel
TC	Teatro de la Ciudad (Monterrey, Nuevo León)	CND	Compañía Nacional de Danza
TJC	Teatro Julio Castillo (México, D.F.)	END	Escuela Nacional de Danza
GTCCAOA	Gran Teatro del Centro Cultural Angel Asturias (Ciudad de Guatemala)	ESMDM	Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey
TMA	Teatro Macedonio Alcalá (Oaxaca, Oaxaca)	ABNH	Academia de Ballet Nellie Hapsee
TJ	Teatro Juárez (Guanajuato, Guanajuato)	BG	Ballet de Guatemala
GTGL	Gran Teatro García Lorca (La Habana, Cuba)	BCMe.	Ballet de la Ciudad de México
TD	Teatro Degollado (Guadalajara, Jalisco)	BM	Ballet de Monterrey
AN	Auditorio Nacional (México, D.F.)	Bca.	Ballet Campestre
TEJ	Teatro del Estado de Jalapa (Jalapa, Veracruz)	ADM	Academia de la Danza Mexicana
TA	Teatro de las Artes (México, D.F.)		

Index

- Academia de la Danza Mexicana, 8,9,51-53,75,79,80,81,82,84,85, 88,89-90-92,94,114,158
- Academia Mexicana de Bellas Artes de la Legión de Honor Nacional, 152
- Acosta, Marisela, 136
- Adagio*, 117,124
- Adriana Lecouvreur*, 119
- Agüero, Ernesto, 70
- Aguilar, Ivette, 109
- Aguilar, Roberto, 253
- Aída*, 119, 120, 152, 154, 156, 227
- Ailey, Alvin, 138
- Alegría*, 86
- Alemán, Miguel, 51
- Al filo del agua*, 147
- Alonso, Alicia, 150, 152
- Alonso, Alberto, 153,
- Alvares Acosta, Miguel, 94, 101, 107, 108
- Álvarez Griselda, 143
- Álvarez, Tania, 118,136
- Alwin, Nikolais, 57
- Ambrosio, Giovanni, 187
- American Ballet Center, 121
- American Ballet Theatre, 121
- Anderson, Jack, 33
- Andrea Chenier, 118
- Ángeles ¿angelicales?*, 158
- Ángeles barrocos*, 129, 142, 154, 156, 225
- Angiolini, Gaparo, 188
- Araig, Oscar, 234
- Araiza, Francisco, 76, 99
- Aristóteles, 19, 20
- Arriaga, Guillermo, 82, 86, 99, 210, 235
- Arthur Price Studio of Dancing, 75
- Ashton, Frederick, 99, 205
- Asociación Escar, (Academia) 75, 92
- Aulestia, Patricia, 131, 136, 210
- Aumer, Jean, 191
- Avilés Parra, Sergio, 81
- Bachianas*, 129
- Baker, Josefina, 201
- Balanchine, George, 33, 110, 152, 154, 173, 182, 201, 205, 207, 219
- Ballet Chino*, 188
- Ballet Clásico de México, 10, 55, 56, 125, 128, 133, 138, 152, 210, 231, 235,
- Ballet Clásico 70, 10, 128, 130-135, 137, 139, 142, 145, 147, 148
- Ballet Classique de Miss Caroll, 210
- Ballet Concierto, 90,99,105,120,125

- Ballet Contemporáneo, 99, 133
 Ballet d'action, 21, 22, 26, 188, 189
 Ballet d'action, (Hapsee), 147
 Ballet de Alicia Alonso, 106
 Ballet de Bellas Artes, 50, 88, 97,
 99, 101, 103, 104, 105, 108,
 109, 112, 113, 114, 124, 126
 Ballet de Cámara, 9, 55, 100, 101,
 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110,
 112, 115, 116, 118, 119, 120, 122,
 124, 125, 130, 131, 135
 Ballet de Coyoacán, 147
 Ballet de Guatemala, 232
 Ballet de Janine Charrat, 99
 Ballet de la Ciudad de México, 48,
 51, 58, 75, 157
 Ballet de la Ópera de París, 72
 Ballet de la Universidad, 55, 99
 Ballet de las Américas, 130
 Ballet del Marqués de Cuevas, 95, 127
 Ballet del Teatro Colón, 106
 Ballet de los Cinco Continentes, 130
 Ballet de México, 99
 Ballet de Monte Carlo, 106
 Ballet de Monterrey, 232
 Ballet de San Ángel, 147
 Ballet Folklórico de México, 10,
 127, 130, 131, 145, 146, 147, 149
 Ballet Folklórico Internacional, 133
 Ballet Independiente, 56, 130, 133,
 232
 Ballet Imperial, 195
 Ballet-Jazz, 120
 Ballet Mexicano, 54, 99, 100
 Ballet Nacional de Canadá, 99
 Ballet Nacional de Cuba, 108, 148,
 152
 Ballet Nacional de México, 53, 56,
 99, 101, 109, 133
 Ballet Nacional del Senegal, 133
 Ballet Neoclásico de Latinoamérica,
 58
 Ballets Russes, 44, 46, 175, 192,
 193, 197, 199, 200, 202, 205
 Ballet Russes de Monte Carlo, 49,
 110
 Ballet Teatro del Espacio, 56
 Ballet Theatre Contemporain de
 París, 133
 Ballet Waldeen, 52, 99
 Banes, Sally, 194
 Bartok, Bela, 202
 Barrera, Esperanza de la, 66, 70, 71,
 73
 Barros Sierra, José, 98
 Bassols, Narciso, 44
 Bastida, Socorro, 105, 106, 109,
 114, 119
 Baud, Pierre-Alain, 54, 55, 57
 Baudelaire, Charles, 80, 216
 Beiswanger, George, 171, 172
 Bejart, Maurice, 129, 173, 228
 Benavides, Susana, 152
 Bernal, Farnesio de, 101, 103, 104,
 109, 225
 Betancourt, Amalia, 118
 Blanc, Jaime, 173
Blanca Nieves, 71
 Blanche, Jean-Baptiste, 189
 Blajer, Darius, 251
 Bolm, Adolph, 82
 Bordes, César, 53
 Boris Goudonov, 118
 Boticelli, Sandro, 217, 251
 Boucher, Francois, 188
 Bourdieu, Pierre, 25, 34
 Bournonville, Auguste, 191
 Bracho, Martha, 84, 85

- Braque, Georges, 201
 Bravo, Guillermina, 52, 53, 99
 Breughel, 217, 240, 248, 251
 Bunster, Patricio, 234
 Burgunder, Carmen, 66, 70, 73, 75
Calahuacan, 234
 Camacho, Patricia, 262
 Camarena, Jaime, 211
 Campobello, Nellie, 48
 Cano, Jorge, 76, 92, 153, 210
 Cantinflas, 257
 Carballido, Emilio, 86
 Cardona, Patricia, 38, 54, 57, 148, 183, 184
Carlota, 118
Carmen, 118, 192
Carmina Burana, 15, 155-158, 217, 219, 231, 235, 237-240, 242, 244, 245, 251, 252, 254, 255, 261
 Carranco, Clara, 102, 103, 104, 108, 121
 Carrillo, Beatriz, 99
 Carrión, Maclovia, 136
 Carter, Elena, 136
 Castañeda, Sonia, 101, 105, 106, 109, 114, 116, 121, 147, 210, 232
 Castellanos, Julio, 203
 Castillo, Ana del, 108, 228
 Castro, Federico, 173
 Cecchetti, Enrico, 77, 226
 Celibidache, Sergio, 80
 Cenedi-Danza, 38, 156
 Centro Arte Vitro, 253
 Centro Universitario de Teatro, 149
 Cerrito, Fanny, 191
 Clavillazo, 257
 Cocteau, Jean, 202
 Cohen, Selma J., 17, 167, 180
 Collingwood, Robin G. 165
Columna de fuego, 122, 233
 Compañía de Bellas Artes de Guatemala, 147
 Compañía Nacional de Danza, 8, 10, 39, 56, 58, 148-150, 152-154, 156, 184, 210, 211, 224, 231, 234, 235, 238, 254, 262, 264
 Concierto, 154
Concierto grosso, 139
 Conlon, Natalie, 79
 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 12, 42, 208
 Constante, Enrique, 136
 Contreras Gloria, 103, 104, 109, 110, 111, 113, 117, 119, 121, 137, 142, 153, 210
 Contreras, Margarita, 103, 109
 Contreras, Javier, 167, 237, 238
Coppélia, 153
 Coppi, Carlo, 192
 Coralli, Jean, 104, 191, 206
 Córdoba, Maritza, 118
 Cornazano, Antonio, 187
 Coronel Vasili de Basil, 49
 Cortés, Alfredo, 108, 119
 Cortesi, Antonio, 191
 Covarrubias, Miguel, 53, 82, 88
 Cri-Cri, 156, 233
 Croce, Benedetto, 165
Cuadro flamenco, 201
Cuarteto, 130, 219, 227
 Cunninham, Merce, 57, 182
 Curti, Alfredo, 192
 Cuzco Inca Folklore, 133
 Charrat, Janine, 55, 99, 100, 123
 Chávez, Carlos, 44, 51, 53
 Chirico Giorgio de, 201
 Dalal, Achear, 234
Dalcrocismo, 197,

- Dalcroze, Jaques, 198, 201
 Dallal, Alberto, 164, 168, 172, 183
 Daly, Ann, 31, 192
 Dambré, Nelsy, 72, 73, 75, 76, 101, 133, 149
Danza de Puck, 93, 101
Danzas Vienesas Antiguas, 154
 Dauverbal, Jean, 189
 Debussy, Claude, 93, 101, 202
 Delgado, Gerardo, 211
 Delsartismo, 197
 Del Valle, Carolina, 105, 109
 Departamento de Bellas Artes, 12, 47, 50
 Departamento de Danza, 53, 82
 Departamento de Danza de Bellas Artes, 112
 Departamento del Distrito Federal, 42
 Derain, André, 201
 Diaghilev, Serge, 44, 197, 201, 204, 205, 207
 Didelot, Charles, 189
 Dolin, Anton, 104, 109
Don Domingo de Don Blas, 203
Don Juan, 192
Don Quijote, 111, 119, 123, 192
 Duato, Nacho, 233
Dueto (Contreras), 109, 111
Dueto (Happee), 122, 133, 135, 142, 224
Dúo posible, 133
Dúo o Vals canalla, 101
 Duncan, Isadora, 31, 69, 81, 196, 198, 199, 200
 Duncanismo, 197
 Dunleavy, Resemary, 110
 Duplan, Evita, 69
 Durán, Lin, 117, 121, 127
 Durkheim, Emil, 25
 Echeverría, Laura, 153
 Egorova, Lubov, 95
 Eioua, 119
El cascanueces, 99, 101, 111, 153
El chueco, 85
El cisne negro, 111
El deportista, 101
El extraño, 85
El faune, 199
El forastero, 138, 234
El jardín de lilas, 122, 233
El lago de los cisnes, 94, 95, 99, 104, 119, 153, 167
El pájaro de fuego, 201
El príncipe Igor, 201
El rincón de los niños, 86
El sombrero de tres picos, 202
El sueño y la presencia, 85
 Elssler, Fanny, 206
Embrujo de flor, 75
Encuentro, 129, 228
 Enriquez, Lucero, 125
Entre juegos, 156
Entre sombras anda el fuego, 85
Episodios, 182
 Escudero, Alejandrina, 12
 Escuela de Danza de la SEP, 47
 Escuela de Movimiento, (KIEV), 200
 Escuela de París, 201
 Escuela Nacional de Danza, 8, 48, 50, 54, 68
 Escuela Nacional de Danza, (INBA), 154, 156,
 Escuela Rusa de Ballet, 191
 Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, 156, 158
 Esperón, Graciela, 105, 109
 Espinoza, León, 192
Esquina bajan, 15, 156, 158, 219,

- 220, 235, 237, 255, 258, 259, 262, 264
- Eunice*, 196
- Fantasia cromática y fuga*, 86
- Farfán Cano, Isabel, 254
- Fealy, John, 117, 130, 133, 137, 143, 147
- Fenomenología, 33
- Festival Cultural de Sinaloa, 254
- Festival de Danza Contemporánea del INBA, (SLP), 154, 155, 157
- Festival de Danza de La Habana, (Cuba), 152, 155
- Festival de San Luis Potosi, 156, 157
- Festival del Teatro Esperanza Iris, 75
- Festival Cultural Fiestas de Octubre, (Guadalajara, Jalisco), 157
- Festival Internacional Cervantino, 155, 250
- Festival Le Temps d'Aimer (Biarritz, Francia), 264
- Festival Nacional de Escuelas de Ballet, (Cuba), 154
- Feyerabend, Paul, 35
- First Chamber Dance Company (Nueva York), 133
- Flachebba, Alberto, 66, 73, 92, 93
- Flores Guerrero, Raúl, 206
- Flores Sanchez, Horacio, 98
- Focault, Michel, 25
- Fokine, Michel, 104, 195-201, 206
- Fonteyn, Margot, 80, 206
- Foster, Susan. L., 24, 29, 161, 162, 175, 189
- Franca, Celia, 99
- Francis, Xavier, 82-85, 90, 91, 99
- Fuentes, Tizoc, 128
- Gabo, Naum, 202
- Galindo, Alejandro, 259
- Gallegos, Cristina, 136, 211
- Garafola, Lynn, 179, 193, 200, 205
- García, Aurelio, 119
- Gardel, Maximilien, 189
- Gardel, Pierre, 189, 191
- Garza, Ana María, 118
- Genkel, Bodyl, 99, 210
- Giotto*, (Ambrogio di Bondone), 216
- Giselle*, 111, 191, 231
- González, Onésimo, 136
- Gorostiza, Celestino, 112, 113, 114, 121, 124, 125
- Gorostiza, José, 44
- Graham, Martha, 57, 173, 182, 205
- Granda de, Andrea, 109
- Greenberg, Clement, 33
- Gris, Juan, 201, 202
- Grisi, Carlota, 206
- Guest, Ivor, 187, 188, 190
- Guillermo, "El Ebreo", 187
- Gutiérrez, Raquel, 84, 85, 111
- Guzmán, Martín Luis, 48
- Halffter, Rodolfo, 125, 225
- Hammond, Sandra, 161, 180
- Hansen, Joseph, 192
- Happee, Nellie, 7-15, 43, 48, 53, 55, 61, 63, 65, 66, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80-90, 91-95, 97, 100, 103-107, 109, 111, 113, 114, 116-122, 124-127, 129, 130, 133-135, 137, 140-144, 147, 148, 152, 153, 185, 210, 213, 215, 218-222, 226, 230, 231, 233, 234, 236, 239-241, 250, 252-255, 262, 264
- Harkness Ballet, 110, 138
- Henríquez, Graciela, 130, 133, 137
- Henry, Louis, 191
- Hernández, Amalia, 127, 130, 139, 141, 142, 145, 146

- Herrera, Gustavo, 264
 Herrero, Angel, 62, 63
 Hilverding, Franz, 188
Homenaje, 119, 123
 Homenaje Una Vida en la Danza, 154
 Hoving, Lucas, 82
 Huapango, 104, 109, 111, 113, 114, 119, 210
 Humphrey, Doris, 9, 53, 82, 83, 85, 89, 90, 233
Ícaro, 204
 Informe a una Academia, 114
Intermezzo, 133
 Instituto Nacional de Bellas Artes, 12, 42, 48, 51, 52, 53, 58, 92, 94, 98, 105, 106, 115, 118, 120, 124, 126, 148, 208, 234, 254
 Jiménez Mabarak, Carlos, 86
Jeux, 199
 Joffrey Ballet, 138
 Jordán, Helena, 85, 86, 100, 101, 102
Juan de Zariza, 204
 Juárez, Daniel, 211
Juegos, 133
 Julliard School, 138
Juventud, divino tesoro, 158
 Kent, Allegra, 122
 Keys, Guillermo, 53, 69, 76, 85, 86, 91, 104, 109, 227
 Kirstein, Lincoln, 241
 Kristeva, Julia, 33
 Kylian, Jiri, 149, 173, 233
La alborada del gracioso, 104, 109
La balada de la luna y el venado, 210
 Labastida, Jaime, 255
La bella durmiente, 96, 191, 192
La casa de Bernarda de Alba, 210
La cenicienta, 55, 73, 92, 93, 101
La consagración de la primavera, 201
La favorita, 137, 154, 156
La flauta mágica, 155
La Güera Rodríguez, 155, 156, 220, 255
Lakmé, 120
La llorona, 114
La manda, 114
La muerte del cisne, 196
 Langer, Susan, 18, 24, 166, 168
 Lanner, Katti, 192
La pavana del moro, 150
La poseída, 85
 Larionov, Michel, 202
 Larrauri, Victoria, 136, 147
Las bodas de Aurora, 104, 111
Las bodas de Fígaro, 118
Las criaturas de Prometeo, 203
La sonámbula, 191
Las sílfides, 96, 104, 111, 119
La trampa, 140
La traviata, 118, 119, 120
 Laurencin, Marie, 202
 Laurens, Henri, 202
 Lavalley, Josefina, 114, 120, 121, 210
La valse, 85, 111, 119
 Lecomte, Emanuelle, 211
Le grand pas de quatre, 107, 109, 119
Les noces, 198, 200
Letanía erótica para la paz, 143, 229
Le Tricorne, 201
 Levin, David Michel, 28
 Levinson, André, 169
 Lifar, Serge, 39, 99, 100, 123, 203, 204, 206

- Limón, José, 9, 53, 80, 82, 83, 85,
 89-90, 114, 138, 142, 225
 Lland, Michel, 129
 Lock, Margaret, 30
 López Magañón, Carlos, 102, 103,
 104, 108, 109, 113, 136, 147, 153,
 210
 López Mateos, Adolfo, 98
Los amores de Marte y Venus, 188
Los galanes de Rosita, 156
Los gallos, 114
Los marineros, 203
*Los niños son lluvia de flores pre-
 ciosas*, 155, 156
Los pájaros, 85
Los pescadores de perlas, 118, 119
Los quehaceres de los ángeles, 157
 Lucía Martínez, 156
 Luciano, 20
 Luna Ricardo, 76
 Macías, Gloria, 136
 MacKinnon, Donald, 61
 Maldonado, Fernando, 262
 Malevich, Kasimir, 200
 Mancera López, Antonio, 92, 107,
 125, 235, 252
 Manzotti, Luigi, 192
 Marengo, Roseira, 143
Marejada, 157
 Marcuse, Herbert, 33
 Marín, Noemí, 128
 Markova, Alicia, 206
 Massine, Leonid, 199, 201, 202,
 203, 206
 Martin, John, 33, 165, 186
 Martínez, Francisco, 119, 147
 Martínez, Julio, 136
 Matisse, Henri, 201
 Mauss, Marcel, 25
 Max, Ernst, 202
 Maya, Saul, 211
 Medina Zamora, Trinidad de, 66
 Méndez, Alberto, 153, 234, 264
 Mendoza, Héctor, 149
 Mérida, Ana, 52, 88, 89, 112, 113,
 114, 125-127, 153, 210
 Mérida, Carlos, 47
 Metheny, Eleanor, 168
 Meza, Alejandro, 211
 Milon, Louis, 189
 Miró, Joan, 201
Missa Brevis, 114, 116
 Montecini, Antonio, 191
 Montoya, Magda, 99
 Morales, Estrella, 69-71, 76
 Morin, Edgar, 36
 Morosova, Olga, 96
Mozartiana, 133
Muñecos con muñecas, 158
 Nadel Howard, Myron, 181, 190
 Nava, Elia, 109
 Neruda, Pablo, 80
 Netherlands Dance Theatre, 109, 149
 New York City Ballet, 110, 182
 Nietzsche, Frederick, 29, 35
 Nijinska, Bronislava, 76-80, 90, 198,
 200, 201, 203, 206, 207
 Nijinski, Vaslav, 192, 198, 199, 201
 Nikolais, Alwin, 57
 Noetzel, Madó, 102, 103, 104, 108
 Norbert, Elias, 27
 Noriega, Ruth, 105, 109, 136
 Noverre, Jean Georges, 21, 22, 61,
 188, 189, 191, 193, 197
 Nuevo Teatro de Danza, 55, 99
 Ofrenda Musical, 114
 Ópera de París, 26, 119, 123, 188-
 190, 202, 228

- Orfeo en los infiernos*, 91
- Orff, Carl, 239-242, 246, 250, 253, 255
- Original Ballet Ruso, 79
- Orozco, José Clemente, 48
- Osio, Evangelina, 263
- Palmer, Winthrop, 199
- Palomino, Dante, 136
- Parábola*, 109, 111
- Parade*, 201, 202
- Paredes, Marcos, 103-105, 109, 116, 118
- Pasacalle*, 85, 89, 105
- Pas de deux de Don Quijote*, 111
- Pas de sept*, 147
- Pavlova, Ana, 68, 73, 192, 196
- Paz, Octavio, 216
- Pedroza, Artemisa, 105, 109
- Peñalosa, Guillermina, 82, 86, 93, 101
- Pequeño concierto*, 147
- Perrot, Jules, 191, 206
- Peterson Royce, Anya, 169, 182
- Petipa, Marius, 104, 191, 195, 196
- Petrushka*, 201
- Pevsner, Anton, 202
- Piacenza, Domenico, 187
- Picasso, Pablo, 201, 202
- Plate, Ana Pola, 75
- Platón, 20
- Plummer, Miriam, 111
- Premio Guillermina Bravo, 157
- Premio Nacional de Danza UAM-Fonapas, 154
- Premio Unión de Cronistas de Teatro, 157
- Preobrajenska, J. Olga, 95, 207
- Primer Concurso Internacional de Ballet, 154
- Primer Festival de Danza, 119
- Profecía*, 210
- Prokofiev, Sergei, 202
- Pruna, Pedro, 201
- Pulcinella*, 201, 202
- Quinteto*, 140, 142, 224
- Ramos Smith, Maya, 44, 118
- Rasa Lila, 142
- Real Academia de Danza, (Royal Academy of Dance), 102, 154, 211
- Real Ballet Danés, 191
- Recagno, Elsa, 136
- Redes, 82, 85, 90
- Regner, Otto Friedrich, 196, 199
- Resortes, 257
- Revueltas, Silvestre, 203
- Reyes, Alfonso, 44, 203
- Reyes, Rodolfo, 109
- Reyes, Víctor, 116
- Reyna, Rosa, 84, 99, 100
- Rhodes, Lawrence, 109, 113
- Riebeling, Ricardo, 136
- Rilke, Reiner María, 91, 216
- Romeo y Julieta*, 101
- Romero, Lidia, 211
- Romero, Patricia, 136
- Rosa, Tulio de la, 99, 100, 101, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 118, 119, 120, 121, 124, 149, 210
- Roualt, Georges, 201
- Ruiz, Luis Bruno, 93, 95, 98, 99, 103, 106, 115, 139, 142, 156, 159
- Sachs, Hans, 115, 126, 129, 228
- Sadler's Wells Ballet, 80, 95, 123, 126
- Sagahón, Rocío, 84
- Saint-León, Arthur, 152, 191
- Sakmari, John, 85
- Sánchez, Guillermina, 136
- Sánchez, Roberto, 136

- Sanders, Job, 130, 133, 134, 140
Sansón y Dalila, 152, 154-156, 158, 228
 Satie, Erik, 202
Screenplay, 133
 Scheper-Huges, Nancy, 30
 Schiele, Egon, 218
 Seixas, Tomás, 92, 96, 106, 207
 Segura, Felipe, 12, 99, 124-126, 151, 207
Serenata para cuerdas, 156
 Serrano, Lupe, 53, 75, 82
 Sevilla, Ma. Teresa, 76
 Shoenberg, Arnold, 202
 Shwartz, Alejandro, 136
 Siegel, Marcia, 166-168
 Silva, Germán, 130, 138, 234
 Silva, Marco Antonio, 211
Sinfonía simple, 152, 155, 228
Sirenas, 156, 227, 235
 Sokolow, Anna, pp. 9, 50, 54, 82, 83, 89-91, 114, 116, 230
 Solana, Rafael, 253
 Solé, José, 86
 Soler, Fernando, 257
Sonata, 111
 Spartshotts, Francis, 20, 23
 Souza, Pilar, 86
Stoolgame, 149
Sueños, 116, 156
Suite de dance, 75
Suite infantil Cri-Cri, 152
Summerspace, 182
 Sustaeta, Elena, 103, 109
 Tablada, Jose Juan, 44
 Taglioni, Marie, 191, 206
 Tallchief, María, 206
 Taller Coreográfico de la UNAM, 58, 133
 Taller de Danza del IMSS, 100, 101
 Taller de Danza Espacios, 147, 232
 Tapia, Carmen G. de, 116
 Taras, John, 99
 Tarriba, Óscar, 70
 Tatlin, Vladimir, 200
The Good Humored Ladies, 202
 Theilande, Nini, 82
 Thomas, Hellen, 23, 24, 27, 32
 Thompkins, Beatriz, 121
 Tibol, Raquel, 141
Tienda de sueños, 86
 Tin-Tan, 257
Tonantzintla, 142, 225
 Torres Fernández, José, 73
 Tortajada, Margarita, 50
 Toumanova, Tamara, 78, 206
Tres preludios de Debussy, 86
Trío, 101, 107, 114, 119, 122, 123, 129, 152, 217, 210, 219, 226
 Tudor, Anthony, 99, 122, 138, 206, 233
 Tupine, Oleg, 79
 Turner, Bryan, 27, 28
 Ulanova, Galina, 206
Un cuento, 101, 104, 119
Una tarde en Viena, 75
 Unger, Sergio, 73, 82, 99
 Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, 119, 254
 Uranga, Emilio, 123
 Urdapilleta, Laura, pp 75, 152
 Uthoff, Michael, 130, 138
 Valois, Ninette, 95, 97, 193, 200
Variaciones, 104, 109, 111, 114, 116, 117, 119, 122, 123, 129, 155, 156, 219
 Vasconcelos, José, 44
 Vazquez Araujo, Salvador, 148, 210, 234, 235

Vázquez Martínez, Javier, 254
Verni, Aglae, 136
Verni, Cleya, 136
Vestris, August, 189
Vicencio, Sergio, 136
Viganó, Salvatore, 22, 189, 191
Villanueva, José, 109
Villanueva, Mirna, 105, 108, 109
Vitálitas, 107, 109, 111, 114, 117
Volinskii, Akim, 176
Von Laban, Rudolf, 123, 197, 198
Vyroubova, Nina, 206
Waldeen, 50, 54, 148
Weaver, John, 188
Wenzel, Leopold, 192
Wigman, Mary, 166, 197
Williams, Raymond, 33
Wolman, Benn, 61
Wood, David, 88
Wuthenau, Francesca, 118
Zamora, Martha, 66
Zapata, 114, 210
Zweig, Stefan, 216
Zybin, Hipólito, 46, 48

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar

Presidente

Gerardo Estrada

*Director general del Instituto
Nacional de Bellas Artes*

Claudia Veites

*Subdirectora general de Educación
e Investigación Artística*

Maya Ramos Smith

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

Gerardo Jaramillo Herrera

Director de Difusión y Relaciones Públicas

Vázquez Martínez, Javier, 254
Verni, Aglae, 136
Verni, Cleya, 136
Vestris, August, 189
Vicencio, Sergio, 136
Viganó, Salvatore, 22, 189, 191
Villanueva, José, 109
Villanueva, Mirna, 105, 108, 109
Vitálitas, 107, 109, 111, 114, 117
Volinskii, Akim, 176
Von Laban, Rudolf, 123, 197, 198
Vyroubova, Nina, 206
Waldeen, 50, 54, 148
Weaver, John, 188
Wenzel, Leopold, 192
Wigman, Mary, 166, 197
Williams, Raymond, 33
Wolman, Benn, 61
Wood, David, 88
Wuthenau, Francesca, 118
Zamora, Martha, 66
Zapata, 114, 210
Zweig, Stefan, 216
Zybin, Hipólito, 46, 48

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar

Presidente

Gerardo Estrada

*Director general del Instituto
Nacional de Bellas Artes*

Claudia Veites

*Subdirectora general de Educación
e Investigación Artística*

Maya Ramos Smith

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

Gerardo Jaramillo Herrera

Director de Difusión y Relaciones Públicas

La Coreografía, un caso concreto: Nellie Happee

se terminó de imprimir en mayo del año 2000
en los talleres de Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V.
Plutarco Elías Calles núm. 1321 Col. Miravalle
03580 México, D.F.



Este libro es una consecuencia natural de la experiencia de María Cristina Mendoza en el mundo de la danza. A lo largo de ese recorrido, saturado de matices prácticos y subjetivos —como alumna, bailarina profesional, coreógrafa y maestra— diversas inquietudes asaltaron su interés, sin embargo, el ejercicio de su profesión le impidió, por mucho tiempo, reflexionar acerca de ellas.

Con esta investigación, la autora se dio a la tarea de repensar y estructurar preocupaciones pasadas, que a manera de síntesis se le presentan en la actualidad. La coreografía, apasionante "proceso de sentido", le brindó posibilidades a su interpretación; encontró un nuevo medio de expresarse. Surgieron senderos sorprendentes, articulaciones insospechadas, pero también nuevas dudas imprevistas. Así como en el trabajo coreográfico, el azar y la intuición aparecen sorpresivamente, en la investigación se convierten, igualmente, en constantes inevitables que enriquecen el pensamiento teórico. Este primer acercamiento al análisis del trabajo coreográfico involucró a la autora en una búsqueda de identidad. Estudiar una personalidad creativa en específico le permitió, a la vez, dar un sentido concreto a sus reflexiones y validar aquellas generalizaciones consideradas como pertinentes. El resultado permite al lector entender el peso correcto de la obra de Nellie Happee, así como involucrarse en el mecanismo del quehacer coreográfico.



9 789701 837726

CONACULTA · INBA