

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

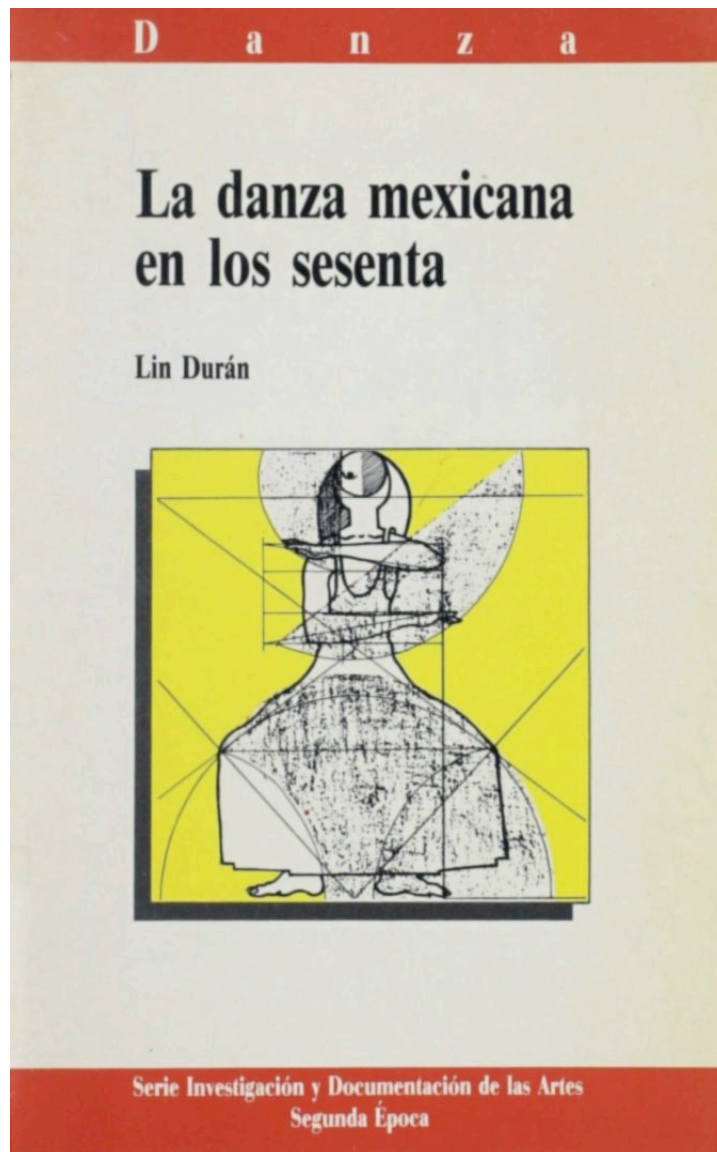


INBA



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: Durán, L. (1990). *La danza mexicana en los sesenta*. Antología heremográfica. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

ISBN: 9682926122

Descriptor Temático (palabras clave): historia de la danza (1960-1969), danza en México, Mexican dance, history of dance (1960-1969)

La danza mexicana en los sesenta

Lin Durán



La danza mexicana en los sesenta

Antología hemerográfica

Lin Durán



Prólogo de Silvia Durán

México, INBA, 1990

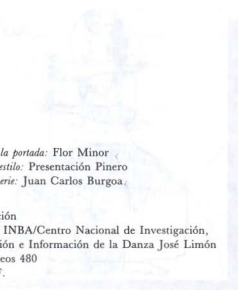


Ilustración de la portada: Flor Minor
Corrección de estilo: Presentación Pinero
Diseño de la serie: Juan Carlos Burgoa

Primera edición
DR © 1990 INBA/Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón
Campos Elíseos 480
México, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

ISBN 968-29-2612-2

Índice

Prólogo	7
Crisis en la danza	19
La danza moderna en peligro	25
Anna Sokolow y Guillermina Bravo	31
Los aciertos de Limón	39
Entrevista con Nellie Happee	43
Habla Sonia Castañeda	47
La danza mexicana en 1961	51
Nijinski y Debussy	57
Tres bailarinas y un fin	61
Primer Festival de Danza Mexicana	65
Festival de Danza Mexicana	67
Balance del Festival de Danza Mexicana	71
Flores Canelo y la danza	73
Carlos Gaona	77
Los estrenos de la temporada de danza	81
Semblanza de Paul Taylor	89
La moderna danza moderna	95
Gorostiza rectifica	99
El Segundo Festival (I)	105
El Segundo Festival (II)	111
El Ballet Nacional de Bellas Artes	115
¿Liquidará el INBA su compañía de ballet clásico?	121
Temporada del Ballet Clásico de México	125
Raúl Flores Canelo en Bellas Artes	127
Segundo programa del Ballet Nacional	131
Primer Festival de Danza	135
Entrevista con Guillermina Bravo	137

Prólogo

Lancé nuevas sendas. Intenté nuevas aproximaciones y romper el bloqueo de mis circunstancias para no relatarme; para crear mi verdad y no mi ensueño. La crítica es un arte.

Luis Cardoza y Aragón

Hablar del arte es hablar del hombre. “El arte siempre ha sido lo que el hombre ha podido ser”.¹ Sus sueños, sus miedos, sus amores y todo él, toda esperanza y anhelo se revelan con fuerza intensiva en el trabajo artístico. El arte es entonces expresión profunda de la vida, claridad arrojada sobre la vivencia que se niega a mentir; el arte es “la posibilidad de vivir miles de vidas y experiencias que la nuestra, por finita, nos impide vivir”.² El arte nos invade, se apodera de nuestras sensaciones, sacude nuestra emoción y nos obliga a pensar. Nos permite recobrar la unidad que queremos ser, que creemos ser y que se encuentra tan distante de nuestras áridas y siempre cotidianas vidas. El arte es, pues, “la más alta alegría que el hombre se da a sí mismo”.³

¹ Luis Cardoza y Aragón. *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974, p. 11.

² Lin Durán, frase que me comentó en una de nuestras conversaciones.

³ Karl Marx. *Manuscritos económico-filosóficos*, México, Grijalbo, 1968, p. 76.

El artista y el crítico se emparentan en la aventura de apresar lo inapresable, en querer prolongar la experiencia en los ojos del otro. El crítico sitúa y valora las obras, observa atentamente y está dispuesto a poner a nuestro servicio su mirada y su poesía, su inteligencia y su gusto. En nada toca la crítica a la obra y sin embargo la vuelve discurso, puentes de comprensión, ubicación estética e ideológica, ya que el crítico es también "estratega de las luchas políticas".

Los artistas y los críticos van de la mano aunque a veces no sabemos quien precede. "Y, sin embargo ¿cuántos artistas de este tiempo deben sólo a la crítica su pobre celebridad? Acaso es el verdadero reproche que hay que hacerle".⁴ Leer a los grandes críticos del arte es una labor de reconocimiento de las circunstancias que generaron sus opiniones, y de las verdades que produjeron para entender más profundamente el acto creativo y el objeto producido. El arte y la crítica son pues temporales; por eso, el trabajo de los críticos debe estar en continua renovación y enriquecimiento para no perder vigencia, volver los ojos atrás para revalorar lo dicho, negarlo o volverlo a afirmar es indispensable para mantener viva su teoría. Cuando creíamos atrapada alguna coreografía y nos sentíamos dispuestos a hacer ley la observación particular, el arte, siempre en movimiento, búsqueda y creación nos traiciona y enriquece, y nos da nuevas respuestas, otras posibilidades, la posibilidad de transformación continua de la humanidad.

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

Lin Durán es un ejemplo vivo del retrato del crítico aquí expuesto. Desde sus primeros escritos muestra una gran respon-

⁴ Baudelaire, Cita extraída del texto de Cardoza y Aragón ya citado, p. 11.

sabilidad con el material que juzga: la danza. Mira, observa, estudia antes de emitir sus opiniones en constante renovación y en continua reflexión. Conoce la danza de principio a fin, la estudia desde la ejecución por el recuerdo de sus vivencias y de la experiencia que le dejó ser bailarina en los momentos de construcción de la danza en México. Reflexiona sobre la coreografía a partir de los estudios que realizó y de las prácticas que se impone todos los días en su centro de investigación coreográfica. Revisa y examina el proceso y el resultado, por lo cual Lin estudia pedagogía y formula proposiciones para la enseñanza de la danza y delinea una metodología para la crítica. Lin Durán, bailarina, coreógrafa, maestra, investigadora, crítica, ha dedicado su vida a la comprensión del arte.

En el presente texto se agrupan sus artículos producidos en los años sesenta, años difíciles para la danza moderna y en general para el país. Leer estos escritos es indispensable para poder entender tanto el pasado como el presente de la danza, las instituciones que la promueven o la detienen y las personalidades que la construyeron.

El primer paso que dieron los artistas de este siglo para volver a encontrar la experiencia vital, y transformarla en arte, fue el partir de una concepción totalmente nueva ante el academicismo impregnado de fórmulas románticas y enfrentarse a él con franca rebeldía. La danza vino con retardo a este rompimiento, tal vez porque el cuerpo humano es "la definición por excelencia de la intimidad".

Lin Durán

Imagino a Isadora frente al mar con los brazos abiertos, los pies sobre la arena, la sensación y la emoción como finalidad. Imagino una vez más su cuerpo en combinación perfecta con el azul y el movimiento. Isadora con la piel fresca y los sentidos dispuestos para recibir y crear una danza que surga desde dentro, de emociones profundas, de verdades humanas. "Lo positivo de

Isadora Duncan fue el vigor con el que se adelantó a los acontecimientos”.⁵

La danza moderna, dice Lin, surgió de la necesidad de relacionar el movimiento con la vida real; había que desprenderse de hadas y cisnes para recobrar la experiencia cotidiana, los problemas y dichas del hombre a través del movimiento. Dejar las zapatillas mostraba no sólo un acto de rebeldía contra los hábitos estéticos, ya caducos, sino también un retorno al contacto con la tierra, vuelta a la realidad. “Era necesario abstraer el ademán cotidiano y transformarlo en metáfora poética, regresar a las expresiones frescas y vitales”.⁶ Los artistas del siglo XX se propusieron rescatar la intimidad del movimiento, la sensibilidad de cada músculo y el espacio en que el cuerpo realiza su modelo. Los conflictos de los hombres de carne y hueso deberían de expresarse a través de una danza vital y profundamente emotiva. Había que “moverse con el pulso de los tiempos modernos”.⁷

La danza moderna irrumpió en el escenario dancístico olvidando juicios y valores clásicos. La rebeldía y la búsqueda de otros, como ocurre siempre con el verdadero arte, obedecía a las necesidades del hombre moderno. Entender los problemas que enfrentábamos a partir de los cuentos de hadas era ya un sueño imposible, adherirse a la realidad para transformarla viajando en puntas y con los pies sujetos por las zapatillas era una contradicción, pero sobre todo, volcar los sentimientos y los instintos sin mover el torso, fuente de vida, era una incongruencia. Pronto, los bailarines y coreógrafos sapientes de su materia se sumaron al nuevo proyecto. Aquellos de espíritu rebelde, de visión revolucionaria y de compromiso social para con el arte no tuvieron duda en promover y desarrollar la danza moderna.

En México, Dora Duby una de las primeras solistas que interpretó danza moderna en el Palacio de Bellas Artes en 1937,

⁵ Lin Durán, “Meditaciones alrededor de la llamada ‘crisis’”, en *La danza mexicana de los sesentas*, fotocopias sin páginas ni referencias editoriales.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

aunque es a Sergio Franco y a Magda Montoya a quienes se les considera como los precursores de la danza moderna mexicana. Sin embargo, y a pesar de que esta danza aparece en los años treinta en México, para los sesenta todavía había reticencia y falta de aceptación. Lin escribe en uno de sus artículos: "La danza moderna mexicana, que por años se ha debatido contra los gustos conservadores del público, los prejuicios de los artistas y la incompreensión más absoluta de las autoridades, está en peligro de desaparecer".

Aceptar una nueva propuesta es difícil, siempre es más fácil repetir el camino andado, sujetarse a lo conocido, a las mismas respuestas. Ahí existe una sensación de seguridad que la mediocridad, la mediocridad, no se atreve a soltar. Así, la danza en México ha tenido que pagar, tal vez más de la cuenta, la incompreensión y la falta de preparación de los actores de esta historia.

En la década de los sesenta, la danza moderna todavía libraba combates contra las instituciones y sus autoridades. Lin comenta que: "Al iniciarse la labor del señor Celestino Gorostiza...la incompreensión ha llegado al extremo de precipitar a coreógrafos y bailarines dentro de un espectáculo folklórico mediocremente orientado, que ha venido sustituyendo a los conciertos de danza moderna por espacio de un año." Paradójicamente, al mismo tiempo que se tomaban estas decisiones, Paul Taylor, Martha Graham y Maurice Béjart mostraban los avances (en el mismo foro) que todo arte puede lograr cuando el país permite la educación y la experimentación, cuando las autoridades promueven y apoyan la creatividad.

Al leer los textos de Lin y reencontrarnos con nuestro multicitado y siempre interpretado sesenta y ocho, la autogestión, la rebeldía, los estudiantes, en fin, la necesidad de cambio cobran realidad. Los recuerdos pierden poco a poco esa extraña nebulosidad que les da el tiempo para convertirse en fuentes objetivas de disgusto e inconformidad con un sistema educativo imposibilitado para ver el futuro.

A la par de lidiar contra el "amiguismo" y desconocimiento de los funcionarios, la danza moderna enfrentaba sus propios retos, aquellos que surgen de la necesidad de consolidar una expresión de arte distinta. Los temas se ampliaron y enriquecieron al incluir la vida cotidiana. Los problemas sociales o psicológicos del hombre real le confirieron una dimensión distinta. La introducción que hizo Martha Graham del mundo griego en la danza o la importancia que le confirió José Limón a la música, la libertad de ejecución y las muy diversas técnicas que se crearon en medio de polémica e investigación, representaron años de crítica y estudio.

La todavía pronunciada influencia del academicismo y del ballet clásico se perciben con toda claridad en los artículos citados. La propia Lin Durán decía entonces: "Los puntos de contacto entre el ballet y la danza se amplían continuamente, y llegará el día en que no pueda hacerse una separación de escuelas". La añeja tradición del ballet y el resurgimiento del mismo permitieron concebir a los coreógrafos y bailarines que todavía no maduraban la idea de una danza distinta que se conforma con técnicas, proposiciones y medios diferentes. Hoy Lin afirma en sus escritos que nada tienen que ver uno y otro, que se trata de dos lenguajes y el de la danza moderna es mucho más amplio y complejo, lleno de posibilidades innovadoras. La continua investigación que la autora hace sobre la danza le ha permitido desprejarse de todos aquellos que junto con ella afirmaban la necesidad de completar o de integrar las dos técnicas y afirmar con mayor claridad la autonomía de la danza contemporánea.

Además, la danza moderna mexicana tenía que solucionar otros viejos problemas y anacronismos que nuestro país mantenía vivos, aunque ocultos, en cada uno de sus argumentos, detrás de cada discurso oficial y presentes en muchos de los teóricos más importantes de la época, que se resumen en uno: el nacionalismo.

Siempre he creído que la necesidad de reconocernos como idénticos a nosotros mismos, como mexicanos "sin más", como

“originales”, surge de un pueblo que, como nosotros, tuvo que pasar por la *visión de los vencidos*. La conciencia de la derrota y la certeza de la grandiosidad de las culturas prehispánicas nos colocó en posición de debilidad, de pérdida frente a la historia. Saber que nos impusieron por la fuerza de la guerra una cultura que nada tenía que ver con la “nuestra”, vivir el colonialismo, la dependencia y la invasión cultural nos llevó a dudar de los beneficios y bondades de lo otro, de las aportaciones de los demás. Acompañados de una lógica formal, de un principio de identidad lineal y reductor, y presos todavía del positivismo llegamos a pasar varios años de estudio decidiendo si el castellano era una lengua ajena, impuesta, si la filosofía era original o no, si éramos aquellos que fuimos o algo diferente. Todos estos años de búsqueda de lo propio, de reencuentro con el rostro que pensamos arrancando, de lucha contra los universalistas europeizantes o norteamericanistas invadió todos los ámbitos de la cultura, de manera tal, que invadió también a la danza.

La danza moderna tuvo que enfrentar la fuerte presencia de las “puntas” y el anhelo de crear una danza nacional, propia. Desde el *Jarabe tapatío* bailado con zapatillas por las hermanas Campobello hasta la danza clásica con temas de la revolución mexicana, son ejemplo de esa influencia que se negaba a desaparecer y de esa búsqueda de una proposición nacional.

En 1956 Anna Sokolow, dice Lin, “fue verdaderamente agredida cuando se atrevió a ‘calificar’ a nuestro nacionalismo de superficial y chauvinista”. Al releer los argumentos de Sokolow y los de Lin Durán sobre aquella polémica entiendo que el problema central de esta búsqueda “necesaria” era indagar en forma limitada y de manera superficial lo “propio”. Sokolow decía: “Pensar en términos de lo mexicano me parece una limitación. Lo que he visto en la danza mexicana demuestra una falta de digestión de la cultura mexicana [...] Si quitamos el título, la música, el vestuario mexicanos, no queda nada mexicano en la danza”. En otro artículo Lin Durán afirma: “...durante años muchos coreógrafos han caído en la tentación de llenar

el foro de rebozos, cananas, sombreros de petate, olanes, moños, trenzas, carabinas y nopales, con la consigna romántica de 'reflejar' nuestro ambiente y nuestras tradiciones [...] las diferentes *mexican* coreógrafas, Waldeen, Magda Montoya, Ana Mérida y ahora Martha Bracho, han creado danzas falsas y de un mexicanismo cocinado en Sanborn's con aderezo de tarjeta postal [...] Su folklorismo (que no folklore) propiciará un éxito de público, pero del público que aplaude *Tizoc* o *La cucaracha*'.

Para Lin, como para la Sokolow, el problema central está en crear arte, y éste no reconoce fronteras o naciones. No se trata de negar la necesidad de crear un arte propio, una expresión original; por el contrario, el verdadero artista es un creador continuo que forma, a través de su trabajo, su propio lenguaje. Las críticas de Lin se orientan a descartar el oportunismo y la superficialidad que trae como necesaria consecuencia la deformación de lo nacional.

Las críticas de la autora son avasallantes y demoleadoras ahí donde percibe comercio y mediocridad, y se vuelven refinadas y llenas de matices cuando examina el esfuerzo frustrado de quien está en búsqueda y experimentación.

Para Lin el problema debería de resolverse al menos en las dos vertientes más importantes que presenta. Por un lado el folklore, y por el otro la danza mexicana. El primero consiste en el rescate y exposición de las danzas indígenas preservándolas en su máxima pureza, en su lugar y con ayuda para los miembros de dichas comunidades, de tal manera que se pueda garantizar su continuidad. Estas danzas tienen un espíritu religioso, mágico, significan una acción colectiva-social y pueden durar días y días con un mismo ritmo, con un mismo paso, en medio de una mágica monotonía, en la que los participantes se reencuentran en sus mitos y en su sentido como comunidad. Llevar estas danzas al teatro es imposible, serían tediosas, ya que arrancadas del espacio y el ambiente que les da sentido pierden su proposición original. Hay, sin embargo, otras que sí se pueden teatralizar; las danzas mestizas e incluso algunas indígenas, a condición

de que se conserven los valores esenciales. Nadie podrá hacer "folklore" si no existe un estudio a fondo de las danzas, sus orígenes, su historia, sus costumbres y su tradición. Ése, dice Lin, fue el secreto y el éxito de Moiseiev, el estudio profundo del folklore y sus formas. "Nuestro anhelo —ha declarado Moiseiev— no fue actuar como copistas, ni recopilar mecánicamente nuestro material, sino enriquecer y desarrollar las formas, preservando al mismo tiempo nuestro colorido y nuestras características nacionales. Al estudiar varias versiones de una misma danza tratamos de encontrar los elementos más importantes, integrándolos luego en una nueva versión que sintetice una imagen vívida de lo regional".

En nuestro país, y como contra ejemplo, el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, que se creó en los sesenta, espectáculo casi hollywoodense, es la imagen que hemos difundido y con la que nos hemos querido dar a conocer, o sea, con la que nos hemos ocultado como nos ocultaron y nos ocultan las películas "gringas" donde aparecemos sentados debajo de un sombrero de "bolitas" (madroños) o de la peineta un poco española también. No es éste el espacio indicado para discutir la calidad y autenticidad del ballet soviético, pero sí para afirmar la proposición de su creador y la crítica al espectáculo deformador que representa el ballet de Amalia Hernández.

La segunda vertiente del problema, la danza mexicana, implica otro tipo de proposiciones. Lo primero que habría que afirmar, de manera rotunda, es que hablar de la danza mexicana no implica necesariamente hablar de la revolución o, como dijo Revueltas, de la no revolución, de otro capítulo más de la no historia de México. Tampoco implica necesariamente retornar a lo prehispánico, ni es forzoso referirse al PRI o a Fidel Velázquez. "El camino de la danza moderna mexicana está en la profundización sensible del mundo que respiramos, expresado a través de formas siempre nuevas, siempre estimulantes, siempre consecuentes; todo esto, partiendo del requisito de trabajar treinta minutos por segundo", como afirma Lin Durán.

La danza podrá ser original y propia en la medida en que nos nutramos de todo cuanto venga a enriquecer los recursos expresivos y la imaginación creadora, pero no para imitarlos, no para repetirlos mecánicamente y extrapolarlos, sino como base y fundamento para entender la fuerza, la energía y la maravilla del movimiento. Las formas y las técnicas elaboradas por otros artistas de la danza amplían el horizonte y proporcionan conocimientos, siempre y cuando sean base de rompimiento, de violación constante de la regla aprendida y construcción de nuevas técnicas y formas que surgen y se imponen a nuestra necesidad expresiva. De la misma manera tenemos que nutrirnos del medio en el que vivimos, de las experiencias propias y las ajenas, conocer a fondo la sociedad y a los hombres que la generan para traducirlos con signos del movimiento, *no con pantomima*, en la danza. Sólo de la unidad indisoluble de la expresión de nosotros mismos y las técnicas y formas que esta expresión engendra lograremos crear un arte nacional.

Los artículos escritos por Lin Durán en la década de los sesenta son un material indispensable para quien quiera entender la danza contemporánea en su contexto social. Son reflexiones de un pasado implícito en nuestro presente, documentos históricos que permiten ampliar y profundizar el conocimiento del arte en México. Por ellos recorreremos las falsas ideas que se pronunciaron, los aciertos de Guillermina Bravo, los errores de Celestino Gorostiza, la calidad de ejecución de Rosa Reyna, el talento de Josefina Lavalle, la promesas de la danza representadas en Tania Álvarez, Norma López y Zaida Yazbek. A través de su visión aguda revivimos los estrenos de Gloria Contreras, el trabajo de Flores Canelo, la superficialidad de Magda Montoya, las equivocaciones de Ana Mérida, las innovaciones de Paul Taylor, el clasicismo de Béjart... En fin, todos y cada uno de los involucrados en la historia de la danza de 1960 a 1969.

La validez de sus juicios es histórica, esto es, Lin expresa la verdad de su visión temporal. Hoy ya no cree en algunas de

aquellas afirmaciones y sigue investigando y escribiendo para polemizarlas e incluso negarlas. De la misma manera afirma categóricamente aquellos errores e infortunios de los años sesenta en los cuales todavía siente que no fue suficientemente dura. Lo notable de su trabajo como crítica es que si bien compartió juicios equivocados con sus contemporáneos, no detuvo ahí su marcha ni su investigación y corrigió enriqueciendo sus proposiciones estéticas en sus otros textos; actitud que lamentablemente no compartieron muchos de aquellos con los que convivió. Sin embargo, es necesario decir que son más los aciertos y las verdaderas, y que muchos de los juicios con los cuales no está hoy de acuerdo son producto de manifestaciones que, en el marco cultural en el que se dieron, representaron verdaderos logros.

En este prólogo me permití tomar sólo los aciertos y las verdades que el tiempo certificó. Tesis que constituyen proporciones de una estética de la danza que Lin ha ido configurando a través de sus diversos trabajos y que ahora podemos ver sistematizados en una proposición estética personal. Lo otro era inútil, ya que ella ha sido siempre la más exigente de sus críticos.

Imagino a Lin en su casa, pensando y escribiendo. La veo bailando como en las fotos que aparecen en los libros de danza, con una asombrosa belleza y una fuerza que impacta. La recuerdo en las clases pronunciando frases breves y esenciales igual que su sonrisa, entiendo su talento y su rebeldía, me deslumbra su conocimiento.

Me siento cercana a ella en los sueños, en la necesidad de revalorar las emociones, en sus inconformidades y en su rebeldía. No nos une ningún lazo familiar aunque tengamos el mismo apellido; nos une la admiración por Isadora, el deseo irrevocable de que algún día logremos la perfección en la danza contemporánea mexicana, el gusto por el mar y por la vida, y nos une también el compromiso social y la mirada al futuro.

Silvia Durán

Crisis en la Danza

Los años han venido a confirmar las críticas que a la danza mexicana hizo Anna Sokolow —maestra norteamericana invitada por el INBA en aquellos días— con el consiguiente escándalo de los que alineados dentro de un nacionalismo cerrado habían perdido de vista la complejidad de todo proceso creativo. En las intervenciones de protesta por las opiniones de Anna Sokolow se veía claramente un afán de reducirlo todo a la fórmula simplista de que el nacionalismo en el arte es la única ruta posible, de que cualquier actitud independiente frente al realismo social significa caer en la categoría de reaccionario, escapista, traidor a la patria, formalista y otras etiquetas por el estilo.

Una copia mecanográfica de la mesa redonda que en la Casa del Arquitecto se llevó a cabo cuando Zita Canessi era jefa del Departamento de Danzas del INBA y Waldeen directora del Ballet de Bellas Artes, nos hace meditar sobre lo negativo de los prejuicios frente a una actitud honesta y una crítica competente. Anna Sokolow fue verdaderamente agredida cuando se “atrevió” a calificar a nuestro nacionalismo de superficial y chauvinista. Pero estos cuatro años pueden haber dado la serenidad que requieren las afirmaciones que citamos a continuación:



Imágenes de un hombre (1958), coreografía de Guillermina Bravo

Pensar en términos de lo mexicano me parece una limitación. Lo que he visto en la danza mexicana demuestra una falta de digestión de la cultura mexicana [...] Si quitamos el título, la música, el vestuario mexicano, no queda nada mexicano en la danza. [...] Aun cuando creemos bailar, no hemos siquiera empezado a explorar, a comprender la fuerza que tiene el lenguaje de la danza. En otras palabras; nuestro lenguaje es el movimiento y no la pantomima y creo que no hemos descubierto suficiente sobre la forma de expresar las ideas exclusivamente a través del movimiento [...] No entiendo el patriotismo en el arte. Traté de decirles que donde se nace, se nace. Que lo que uno siente es muy profundo para ponerle etiquetas. Puedo estar equivocada, pero creo que cuando se autoimpone una actitud intelectual acerca de que uno es chino o mexicano, eso provoca una situación falsa. Yo no llamo nacionalismo al hecho de sentir profundamente el lugar donde uno nace, vive y respira. Llamo nacionalismo

a lo impuesto: debemos hacer tal y tal danza porque es necesario y conveniente.

En Israel —dice— donde he estado ya tres veces, se comportan en una forma muy semejante a la de ustedes. Tienen una gran ansiedad por producir lo que ellos llaman danza israelita, porque se trata de un país joven que desea producir a gran prisa una cultura sin tomar en cuenta que el proceso de una cultura no puede acelerarse. No puede imponerse al arte la actitud intelectual de: ahora vamos a expresar la nueva vida de Israel. No resulta. Lo que se produce es una experiencia estéril y carente de emoción, porque todo sucede en la mente; sin embargo, yo no hablo de la posibilidad de que un artista se sienta sinceramente inspirado por algo que sucede en su país [...] Yo entiendo su preocupación, su necesidad interior. Sé que hay mucho talento entre ustedes y les advierto que no es mi costumbre halagar. Pero ¿qué medios usarán para lograr sus propósitos? Quisiera extenderme en este punto. Mi impresión es, aunque puedo estar equivocada, que se pueden tener grandes ideas y muy buenas intenciones, pero llegamos al estudio y empezamos a trabajar (y aquí viene el punto sobre el cual he hecho siempre mucho énfasis) y nos encontramos con el problema de la comprensión del movimiento. Creo que como grupo trabajan a base de pantomima, por lo que llegan a lo pintoresco con mucho de apariencia y nada por dentro. Creo que se acercan al problema por el camino fácil y el resultado es una danza débil en comparación con la fuerza que encuentra uno en México.

En esta mesa redonda intervinieron, para rebatir la ponencia de Anna Sokolow, los siguientes artistas: Guillermo Arriaga, Waldeen, Magda Montoya, Fanny Ravel, Juan O'Gorman, José Reyes Meza, Raúl Anguiano y otros, quienes defendieron unánimemente la posición nacionalista de "actualizar la tradición" (O'Gorman); "la gran pintura del pasado ha sido universal

porque antes ha sido nacional" (Anguiano); "la etapa que iniciamos nosotros será la primera para poder llegar a la universidad por medio de nuestros problemas, de nuestros conflictos y de nuestra tradición aportada" (Arriaga); "seguir profundizando en lo nuestro, en nuestro país, cada una de nuestras tradiciones auténticas" (Magda Montoya); "si uno está arraigado a su tierra, quiera que no quiera, su arte es nacionalista, porque él siente su tierra y lo traduce como artista" (Fanny Ravel); "yo no quiero que permitamos que venga una gente de fuera, aunque sea una gran artista como Anna Sokolow, que venga a criticar sin ofrecer soluciones, porque nos destroza y nos divide..." (Waldeen); "yo casi podría decir que no ha existido un solo gran artista universal que no haya sido previamente un gran artista nacional" (Miguel Bueno).

Después de numerosas intervenciones, Anna Sokolow concluyó su exposición diciendo: "Todo lo que puedo decirles es que dejen de hablar y trabajen. Yo solamente creo en la gente que trabaja."

Al hacer una revisión de lo que en la actualidad ha logrado trascender y superar la desorientación de aquellos años, nos encontramos con que la única artista que ha logrado formas nuevas y apasionantes por medio de una profundización sin demagogia de lo nacional ha sido Guillermina Bravo, quien nos ha dado tres obras de gran altura: *Braceros*, *Imágenes de un hombre* y *Demagogo*. Estos logros corresponden a un esfuerzo por "buscar nuestras propias soluciones, nuestras propias verdades", decía Guillermina Bravo en la mesa redonda hace cuatro años.

Ana viene a ayudarnos como nos puede ayudar cualquier otra gente que conozca más que nosotros, que tenga más práctica con los cuerpos, con la técnica de la coreografía. Eso sí, bienvenida toda ayuda, pero las soluciones a nuestros problemas, a lo que queremos decir, equis por lo pintoresco, equis por lo abstracto, equis por treinta caminos que están en ebullición, es lo que debemos tener el valor de lanzarnos a buscar.

También resulta reveladora la actitud de Guillermo Arriaga cuando dijo sin el más elemental pudor que: "A raíz de la temporada de 1953 sí hubo éxito y en lo único que hubo éxito fue en la obra mexicana buena". [Voces preguntando cuál era.] "Aunque me choca decirlo, pero *Zapata*". A todo esto Miguel Bueno comentó el hecho de que Arriaga no hubiera vuelto a producir ninguna buena obra a partir del *Zapata* y mostró su inquietud preguntando cuál era la razón de esta crisis personal. Arriaga insistió en decir: "siento que estoy en el camino correcto".

Pero el comentario más edificante fue el de un jovencito anónimo quien dijo:

Aquí el punto que más se ha debatido es el del nacionalismo, es decir, si el artista mexicano debe dedicarse a interpretar lo mexicano. Yo creo que es un problema tan secundario que casi no vale la pena hablar de eso. Yo creo que lo importante es que si una persona es artista produzca arte. Aquí se respiran demasiados prejuicios y el arte nunca puede producirse cuando se intelectualiza su misión. Un verdadero artista es el que trabaja incansablemente para encontrar su propio y personalísimo camino sin tabúes ni prejuicios, y sobre todo, sin concesiones. El complejo de culpa con respecto a la sociedad hace que el artista quiera redimir al pueblo por medio de su arte. El arte sólo cumple su función cuando es primero que nada arte, y esto sólo se logra cuando el artista reconoce con toda honestidad lo que íntimamente excita su sensibilidad.

"Crisis en la danza. A cuatro años de una polémica", en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*. México, D.F., 6 de junio de 1960.

La danza moderna en peligro

La danza moderna mexicana, que por años se ha debatido entre los gustos conservadores del público, los prejuicios de los artistas y la incomprensión más absoluta de las autoridades, está en peligro de desaparecer.

Muchos años de experiencia (*La coronela* es de 1939) habían por fin encauzado las tendencias creadoras hacia una consideración serena de las posibilidades que esta danza ofrece como espectáculo verdaderamente moderno y nacional. Pero al iniciarse la labor del señor Celestino Gorostiza, actual director del Instituto Nacional de Bellas Artes, la incomprensión ha llegado al extremo de precipitar a coreógrafos y bailarines dentro de un espectáculo folklórico mediocrementemente orientado, que ha venido sustituyendo a los conciertos de danza moderna por casi un año.

De esta manera se está logrando liquidar el movimiento de danza moderna en el momento mismo de su florecimiento, para llevar a los foros un intento de teatralización de la danza folklórica que, por la irresponsabilidad con que se ha emprendido, resulta necesario analizar.

El nacionalismo

El tema del nacionalismo ha provocado siempre muy serias polémicas entre los artistas de México, fundamentalmente por

causa de la dificultad que supone el deslindar hasta dónde se está expresando lo nacional y cuándo la obra corresponde a una interpretación intelectualizada de lo mexicano. Es decir, que durante años muchos coreógrafos han caído en la tentación de llenar el foro de rebozos, cananas, sombreros de petate, olanes, moños, trenzas, carabinas y nopales, con la consigna romántica de “reflejar nuestro ambiente y nuestras tradiciones”, pero sin darse cuenta de que estos elementos no constituyen más que un auxiliar en la expresión de lo sustancialmente nacional, y que esta sustancia sólo puede proyectarse a través de un eficaz avance en el mundo de las formas, para lo cual se requiere algo más que buenas intenciones: se requiere un intenso trabajo de laboratorio, que corresponde al Estado propiciar.

La novela mexicana salió del atolladero de 40 años cuando vino Juan Rulfo y, con un lenguaje nuevo, nos dio el espíritu mexicano que no habían podido darnos todas las “novelas de la revolución”. Lo mismo puede decirse de otros artistas, como Silvestre Revueltas, quien nos dejó unas formas musicales plenas de sabor popular, sin que para ello hubiera tenido que recurrir a la copia de sones, corridos o jarabes. Pero la danza, que es un trabajo colectivo de coreógrafos, bailarines, músicos, escenógrafos y escritores, necesita condiciones económicas adecuadas. El pintor, el escritor, el músico y el poeta pueden producir en la soledad y a veces hasta en la miseria, pero la danza es una forma de arte tan completa —y por eso tal vez tan fascinante— que sólo puede llegar a su plenitud cuando se desarrolla en ambiente propicio.

Las danzas folklóricas

Por otro lado, el panorama de las danzas indígenas y los bailes regionales presenta también problemas de orden artístico y administrativo. Existen dos actitudes en pugna, aparentemente irreconciliables: la primera es apoyada por algunos coreógrafos

y gran parte del público, que estimulados por las actuaciones de las extraordinarias compañías de folklore proponen la teatralización de nuestras danzas; la segunda defiende el respeto hacia estas manifestaciones tradicionales y repudia su comercialización.

Lo extraño es que las autoridades no hayan comprendido que cada una de estas actitudes requiere una solución individual que solamente podrá lograrse si se va conscientemente al fondo del problema.

Las danzas y los bailes de México constituyen parte de nuestra riqueza artística. Su conservación cuidadosa es un deber ineludible; pero llevar a un foro las danzas folklóricas sin teatralizar significa negar la esencia del teatro, porque no es lo mismo presenciar las danzas en el medio en que han surgido y con la tónica propia de su motivación religiosa o social —pueden durar días y días, en medio de una mágica monotonía, y, además, significan una acción colectiva—, que verlas trasplantadas fielmente a un foro sin tener en cuenta que un público de teatro exige, lógicamente, un espectáculo de teatro.

Las soluciones correctas están en la mente de todos los que han estudiado a fondo el problema. Casi es vano decir que las danzas indígenas deben preservarse en su máxima pureza, aplicando algunas medidas básicas: guelaguetzas en los estados (con ellas se logra una formidable difusión y un espíritu muy saludable de competencia); facilidades para alojar y alimentar a los danzantes que participan en ferias y festivales (hoy pasan hambre y tienen que dormir en las calles); ayuda económica para la conservación de los vestuarios (algunos danzantes han tenido que retirarse por falta de traje, o seguir actuando con verdaderos hilachos), y algunas otras medidas de carácter más particular.

En lo que se refiere a la teatralización de estas danzas, y guardando las distancias con la espectacularidad del folklore ruso, podemos sacar algunas conclusiones si revisamos las ideas del soviético Moiseiev, quien ha tenido triunfos extraordinarios con su fabulosa compañía de danzas folklóricas.

Moiseiev se dedicó apasionadamente al estudio del folklore después de haber sido primer bailarín del teatro Bolshoi, y para esto viajó por toda la Unión Soviética, asistiendo a las festividades locales y estudiando no sólo las danzas sino los orígenes, la historia, la tradición oral y las costumbres de los grupos nacionales. Al formar su compañía hubo de recrear las danzas más primitivas, reestructurar decenas de danzas regionales conservando sus valores esenciales, y crear obras modernas con los temas vitales de nuestros días.

Nuestro anhelo —ha declarado Moiseiev— no fue actuar como copistas, ni recopilar mecánicamente nuestro material, sino enriquecer y desarrollar las formas, preservando al mismo tiempo nuestro colorido y nuestras características nacionales. Al estudiar varias versiones de una misma danza tratamos de encontrar los elementos más importantes, integrándolos luego en una nueva versión que sintetice una imagen vívida de lo regional.

(Un comentario se me ocurre a propósito de estas concepciones de Moiseiev: si las danzas indígenas de México tienen como elemento fundamental la monorritmia, si constan, como la música que las acompaña, de células rítmicas con variaciones melódicas entre las cuales se intercalan elementos contrastantes que tienen la función de hacer desear que se escuche nuevamente el elemento principal, este factor, esta monotonía característica puede ofrecer posibilidades inagotables, dentro del movimiento, para convertirse en cualidad lo que hasta ahora se considera un defecto.)

Encontramos en el repertorio de la compañía Moiseiev cerca de 160 obras en las que nunca se repiten las versiones folklóricas tal como son, sino que han sido recreadas, integrando sus elementos básicos, desarrollando su composición, acentuando su carácter y perfeccionando la técnica de su ejecución.

Para lograr esto, Moiseiev utiliza todos los recursos posibles: actuación, dibujo en el espacio, diversas técnicas de movimiento, música, iluminación y trajes, de tal modo que la imagen comple-

ta de la danza resulta mucho más espectacular y emocionante. Pero, además, Moiseiev ha creado nuevas obras basándose en temas populares que no habían sido nunca expresados con danza. Su *Partido de futbol* es una deliciosa sátira sobre este deporte.

De todo lo anterior es muy fácil deducir que cualquier expresión de vanguardia, en un país determinado, coincide y se identifica con las obras de artistas lejanos, porque la actitud creadora de un artista es la misma en cualquier parte del mundo, aunque los puntos de partida y los recursos sean distintos.

Pero, volviendo a lo nuestro, es necesario recalcar que los espectáculos folklóricos hasta ahora presentados por el INBA dan la impresión de haber sido armados con muy poca conciencia, pues no recrean el carácter sino que lo desvirtúan, y no desarrollan las formas sino que muchas veces hasta las empobrecen. Y es que cometen el error de creer que basta con el *technicolor* de lo folklórico para enloquecer a un público. ¡Por lo contrario! A la riqueza del folklore debe igualarse la riqueza creativa del coreógrafo. Desgraciadamente no tenemos todavía un genio como Moiseiev en México, y tampoco se propiciará su nacimiento si Bellas Artes persiste en obligar a los bailarines modernos a participar en una actividad que no parece interesarles en absoluto, mientras abandona el desarrollo de la danza entre los propios indígenas y descuida la capacitación de los verdaderamente interesados.

Con esto vemos que las tres actividades de danza que se presentan en México: la danza moderna, la danza regional y la danza regional teatralizada, deben ser atendidas por el INBA como tres entidades independientes y con sus propios problemas y soluciones, en vez de mezclarlas y confundirlas hasta el punto de casi liquidarlas.

“La danza moderna en peligro”, en *Política*, México, D.F., 15 de julio de 1960.

Anna Sokolow y Guillermina Bravo

Durante la temporada de danza moderna que presenta el INBA en el Palacio de Bellas Artes se han estrenado diez ballets correspondientes a los coreógrafos: Anna Sokolow, Guillermina Bravo, Raúl Flores Canelo, Farnesio de Bernal, Carlos Gaona, Guillermo Keys, Josefina Lavalle, Ana Mérida y Rosa Reyna. Hubo dos obras de reposición, aunque reformadas, de Elena Noriega y John Sakmari. Asimismo, se presentó una suite de la ópera *Orfeo*, con coreografía de Anna Sokolow. Participan un total de 28 bailarines de la compañía oficial y del Ballet Nacional. Los conciertos restantes se formarán con las obras de mayor éxito.

De este impresionante número de estrenos, solamente dos me parecen plenamente logrados y verdaderamente importan-



Josefina Lavalle

Mary Anthony, aunque muy estimulante, no pudo dejar una proyección tangible de sus beneficios, puesto que no se le pidió que pusiera alguna de sus obras (¡cómo nos hubiera gustado ver *Threnody!*) y porque el tiempo que permaneció en México fue muy breve. No ha sido igual con Anna Sokolow, quien ha trabajado esporádicamente entre nosotros por espacio de veinte años. Su incansable búsqueda de lo que sustancialmente es y debe ser la danza, no ha pasado inadvertida para los que tienen conciencia de lo que significa ser coreógrafo de verdad, ni para los que pronto vendrán a sustituir a los parásitos del presupuesto.

Opus 1960

Este ballet de Anna Sokolow es una prueba de que la danza es para el espectador sensible una de las experiencias artísticas más rotundas. Nos habla a la imaginación, a la inteligencia y a los sentidos. Resume vivencias infinitas y nos da un margen de interés que va desde el simple placer que produce ver un cuerpo bello en movimiento hasta la meditación más profunda de los problemas sociales de la actualidad. Nos recuerda, desde luego, a la juventud de Estados Unidos, pero también a la de México, a la de Israel, a la del mundo entero.

El ballet se divide en tres partes, cada una de las cuales revela una fase específica de la vida actual y, por consiguiente, cada una tiene un tratamiento formal diferente.

Anna Sokolow ha llegado a un dominio extraordinario del lenguaje del movimiento. Maneja el oficio con un profundísimo conocimiento de causa, y maneja, además, los elementos escénicos con una conciencia muy clara de lo que desea lograr. Podríamos poner como ejemplo el hecho de que los colores de las mallas que llevan los bailarines como único vestuario sean rojo, amarillo, negro y blanco, lo cual se debe a que Anna Sokolow quiso tener presentes a las cuatro razas del mundo. Este detalle revela muy claramente los procedimientos de la coreógrafa. El objetivo no es enterar al público razonadamente de que en el foro se

encuentran cuatro razas, sino dar todos los elementos justos para que el espectador pueda "leerlo" por medio de un lenguaje más amplio, más profundo y más intenso que el de la palabra diaria, un lenguaje mágico: el de la danza como espectáculo escénico.

La primera parte del ballet proyecta tal dosis de caos y de desconcierto; de escepticismo y de inmadurez; de soledad y de angustia; de mecanización y de temor, que las asociaciones con el medio que nos rodea, con el momento social y político que estamos viviendo se imponen inmediatamente a nuestros sentidos. Digo a nuestros sentidos porque el caos y el desconcierto a través del lenguaje de la danza se han convertido aquí en una experiencia física. Razonando podríamos concluir que las concepciones ortodoxas del bien y del mal se han vuelto inadecuadas en un mundo en el que los valores tradicionales ya no tienen validez. Los hombres se aferran a ellos, pero entran con conflicto cuando se dan cuenta de que la realidad coincide cada vez menos con estas grandes muletas. La juventud ha perdido a Dios, ha reconocido los pies de barro, ha perdido el apoyo de su miseria espiritual. Esta y cien mil consideraciones más pueden desprenderse de cinco minutos de danza. ¡Tal es la fuerza del lenguaje del movimiento!

La segunda parte de la trilogía nos comunica de inmediato una sensación de esterilidad muy fuerte. Es la juventud, rebelde pero sin conciencia. Un rebelarse contra la mecanización, contra el automatismo, contra la mentira. Pero un refugiarse, también, en el "primitivismo", en la "insensibilidad" y en la falta absoluta de vida espiritual.

Esta sensación de esterilidad y de impotencia es seguida por una tercera danza que refleja exactamente lo opuesto. Se trata de una experiencia afirmativa; de una comunidad en armonía; de un grupo humano identificado. Pero si las dos primeras partes del ballet producen sentimientos complejos, esta última danza dice tanto, y es de una calidad tan extraña, que uno se sorprende pensando cómo es posible que por medio de un grupo que se mueve al unísono y con la misma intensidad emocional sea tan

patente la sensación de individualidad. En ningún momento se siente "la masa"; no nos revela este grupo unido y armonioso "la unión hace la fuerza"; no se siente siquiera fuerza física. Se proyecta en cambio un poderoso retrato de conciencias individuales que se unen. (Los sutilísimos matices de ternura y aun de desamparo que se entremezclan en esta última danza son de una genialidad incomparable.)

Tal vez la intención de la coreógrafa no coincida con esta descripción, y naturalmente que cada espectador tendrá su propia versión de los hechos, pero sí puede establecerse un común denominador y decir que *Opus 1960* es un intencionado mensaje por la paz mundial, logrado a base de contraponer dos danzas que en términos generales podrían llamarse de caos y de esterilidad, a una danza donde la armonía espiritual marcha lenta, pero sólidamente, hacia adelante.

El paraíso de los ahogados

Guillermina Bravo ha llegado a conjugar experiencias muy diversas con la naturalidad de quien sabe lo que quiere con certeza inigualable. Un estado de alerta para nutrirse de todo cuanto venga a enriquecer no sólo sus recursos expresivos sino su muy sustanciosa imaginación creadora, es la característica inconfundible de esta artista, quien como todos los artistas de verdad se rompe el pecho para sacar adelante lo que la ceguera de otros (los que no hacen ni dejan hacer) se empeña en liquidar; esto es, que el camino de la danza moderna mexicana está en la profundización sensible del mundo que respiramos, expresado a través de formas siempre nuevas, siempre estimulantes, siempre consecuentes; todo esto, partiendo del requisito de trabajar treinta minutos por segundo.

Este ballet, inspirado en el *Tlalocan* prehispánico, pero motivado emocionalmente por el recuerdo de Hermilo Zulik, quien murió ahogado en el río Papaloapan durante una gira del Ballet

Nacional, logra su unidad conceptual por medio de una línea básica estructural en la que se mezclan y confunden la realidad y la fantasía. Nuestra gente de río, nutrida por generaciones infinitas, en las leyendas y en los mitos, ha vivido siempre, como es natural, sin poder delimitar estos elementos. Para un pescador, aun en la actualidad, una tormenta tiene relación directa con los mitos seculares. La realidad se confunde con los símbolos, con la supersticiones, con la leyenda. Y no sólo entre la gente de río, sino entre la de mar, la de campo, la de la montaña, la del valle y la de ciudad; cada uno en su dimensión y en su arraigo. Es por esto que resulta tan lógico que aunque el niño pescador no participe del mundo paradisiaco puesto que no está muerto, pueda, sin embargo, estar presente y conservar como recuerdo de este tránsito casual una de las mariposas del paraíso de los ahogados. Esta escena final es la que redondea y confirma la idea central: ¿Dónde termina la realidad y dónde comienza el mito?

La enorme dosis de invención que tiene este ballet es notable. La música, por ejemplo (Mabarak y Hellmer), es magnetofónica y tiene como material de base el canto de un pescador cora, el sonido de algunos instrumentos prehispánicos y los ruidos peculiares del agua, de los perros, etc., logrando así el propósito de dar un ambiente mágico al ballet, que difícilmente se hubiera logrado con una orquesta tradicional. La invención parte de la necesidad y es lo que sorprende gratamente al público.

Lo mismo podríamos decir del movimiento y de los recursos escénicos. Todo en este ballet refleja una dedicación y un esfuerzo. Cada detalle está cuidado con seriedad, con amor y, sobre todo, con mucho talento. Es por eso que el aplauso estremecedor que se le tributó el día de su estreno es justo y bien ganado.

Del resto de los estrenos es inútil hablar aquí. Y no porque falte talento entre algunos de los demás coreógrafos como Farnesio de Bernal, Raúl Flores Canelo y Josefina Lavalle, sino porque en esta particular etapa de su desarrollo se encuentran o desorientados, o desmoralizados, como cabe esperar en una

compañía oficial donde el estímulo y la orientación brillan por su ausencia.

“Anna Sokolow y Guillermina Bravo triunfan en la temporada de danza”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, D.F., 16 de octubre de 1960.

Los aciertos de Limón

Los días 8, 11 y 13 de noviembre el público de México tuvo el insólito privilegio de presenciar tres representaciones de la compañía de José Limón (dos en Bellas Artes y una en el Auditorio Nacional), en las que se bailaron un total de ocho obras: cinco de Limón (*Para todo hay un tiempo*, *El emperador Jones*, *Missa brevis*, *El traidor* y *La pavana del moro*) y tres de Doris Humphrey (*Passacaglia y fuga en do menor*, *Ritmo hondo* y *Hechizo nocturno*).

La danza moderna ha sido hasta ahora motivo de acaloradas controversias, que surgen generalmente de la ignorancia que sobre el crecimiento y desarrollo de la danza en el mundo tiene el abandonado público de México. Porque la verdad es que nuestro país está considerado como el último de los rincones sobre la tierra que quisiera pisar una compañía internacional de cualquier tipo. La razón: el círculo vicioso que nunca han querido romper las autoridades que velan por nuestra cultura, y que empieza en la falta de público interesado, que no propicia económicamente el arte, y que sólo podría convertirse en numeroso y entusiasta si tuviera qué ver para ir aprendiendo a gustar y sostener el arte.

Este círculo vicioso tiene sólo una salida lógica y hasta obvia: fomentar intensamente la presentación de los mejores espec-

táculos de danza. (La publicidad, sobre todo, es aquí una de las más caras del mundo.) Por que si José Limón ha de venir cada diez años, y Martha Graham ni siquiera ha llegado a venir, sin contar con que a la Ópera de Pekín se le prohibió la entrada al país, ¿cómo podrá el público de México juzgar, apreciar o repudiar lo bueno y lo malo, cuando no tiene el menor punto de comparación ni una idea siquiera remota de lo que significa la danza dentro de la escala de valores de la cultura?

Pero volviendo a las controversias apasionadas, es justo decir que también éstas surgen al calor del entusiasmo que provoca la danza por ser una de las más difíciles, completas y fascinantes ramas del arte. Llegar a presenciar una obra rotunda es casi la excepción, y Limón nos la dio con *Missa brevis* y *La pavana del moro*, en las que logró una coincidencia total de valores. Las demás obras del repertorio, siendo casi impecables, no convencen tan intensamente, tal vez porque los procedimientos creativos de Limón y de Doris llevan un desequilibrio de fondo. Sus ballets están trabajados alternativamente a partir de temas concretos y de temas que reflejan estados de ánimo en los que domina el carácter dramático, que a veces es solemne y a veces tierno y delicado pero, desgraciadamente, nunca sensual ni mágico imaginativo. En estas dos maneras encontramos una misma tónica: maestría formal y pobreza temática. Esto, que debería ser una contradicción, se explica si se tiene en cuenta que tanto Doris como Limón pertenecen al tipo de artistas que planean sus obras con una actitud francamente racionalista. La aportación que han dado a la resolución de los problemas coreográficos (sobre todo Doris) es inmensa y valiosísima, pero desproporcionada frente a la limitación de sus temas o de su proyección subjetiva. Se encierran estos artistas en el comentario de pequeñísimas partículas del acontecer humano, y ningún momento nos envuelven en el mundo de las ideas, de la rebeldía y, lo que es más grave, de la poesía verdadera. A veces Doris mostró, en una o dos de las 104 obras que produjo durante su vida, una actitud crítica, un punto de vista, una verdadera preocupación por los problemas de fondo; pero en Limón no encontramos

siquiera esta excepción. Se mantienen sus obras dentro del comentario-pretexito de un virtuosismo técnico; eso sí, difícilmente supe-
rable.

Y de la maestría coreográfica nos ocuparemos aquí, pensando, sobre todo, que para el público de México ha sido ésta una muestra palpable de la importancia de lo bien hecho, lo bien resuelto, lo buscado con amor y entrega profesional.

El sentido de la verdadera musicalidad, por ejemplo, en el que la danza recrea el espíritu de la música con sus propios recursos y sin supeditarse mecánicamente a ella, está patente en todo momento en *Missa brevis* — también en otros ballets—, donde se repite continuamente el manejo del grupo en forma de canon con objeto de dar la misma sensación de fluidez armoniosa que tiene la partitura; o en *La pavana del moro*, donde los movimientos de danzas preclásicas se utilizan como un *obstinato* que conforme se repite va produciendo mayor tensión; o en *Passacaglia y fuga de Bach*, donde el tipo de estructuración que se utilizó para la danza coincide con el perfecto equilibrio de la estructura musical.

Escogiendo un poco al azar, ya que no es posible analizar a fondo cada una de las obras, encontramos aciertos sorprendentes. Si pensamos en el movimiento como lenguaje que expresa acciones concretas, ¿quién no entiende, por ejemplo, que “el amigo” envenena la mente del moro? Y en cuanto a la presentación de un carácter, ¿puede pensarse en uno mejor delineado que el de *El emperador Jones*?

Pero lo que es fabuloso es el uso variadísimo y lleno de sugerencias que tiene cada elemento escénico, como en el caso de *El traidor*, en el que una manta blanca funciona como mesa y después como manto, dando la idea exacta de lo que se quiere decir con la economía de medios más adecuada el tratamiento general del tema. Esta atinada elección de los auxiliares escénicos es también notable en *El emperador Jones*, pues con una silla y un par de sombreros refuerza vitalmente la trayectoria psicológica del personaje central.

Así podríamos apuntar innumerables resoluciones si el espacio lo permitiera, hablando del ritmo, de la utilización del foro, de la dinámica y de todos los elementos que enriquecen la expresividad de las obras. Sin embargo, es también evidente que en el aspecto técnico no todo fue infalible. Hubo falta de contraste entre las danzas del programa, ya que todas obedecen a una misma sensibilidad —preferimos los conciertos con obras de diferentes y variados coreógrafos—, además de que todos los ballets tienen a Limón como figura principal, lo que resulta fatigoso.

El público de México aplaudió fundamentalmente, y con razón, *La pavana del moro* y *Missa brevis*, en las que destacan como bailarines el fabuloso Lucas Hoving y la casi irreal Ruth Currier.

Ojalá que el Instituto Nacional de Bellas Artes tenga en cuenta la necesidad que hay en México no sólo de que se vean continuamente buenos conciertos de danza, sino de importar maestros de coreografía que ayuden a resolver, de una vez por todas, el problema que tienen los artistas mexicanos: gastar lastimosamente años y años de su vida descubriendo mediterráneos.

“Los aciertos de Limón”, en *Política*, México, D.F., 15 de diciembre de 1960.

Entrevista con Nellie Happee

Nellie Happee, es una de las bailarinas más inteligentes de México. La pasión por su trabajo es conmovedora, pero también avasallante. Sólo así se explica que siendo casi niña haya logrado organizar, en el raquítico medio de México, una agrupación de tal profesionalismo como es el Ballet de Cámara.

Entrevistarla es compartir sin reservas su mundo vital, casi de euforia, pero también de gran desesperación frente a los eternos obstáculos que le impiden realizarse plenamente.

Su mayor preocupación —me dice— es la falta de buenos maestros.

—Un grupo de bailarines profesionales corre el peligro de estancarse si no está continuamente vigilado por un maestro cuidadoso.

—Pero, ¿no eres tú una de las mejores maestras de México?

—Creo que puedo dar buenas clases, sobre todo después del curso que tomé en Londres. Pero el problema es que yo soy también 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. Tú sabes que lo ideal es tomar tres clases diarias para poder abarcar todos los aspectos de la técnica: especializa-



Nellie Happee

ción de pirueta, de *pas de deux*, de punta y, por supuesto, clase de repertorio.

—Y, ¿qué has pensado para resolver esta situación?

—Pues hemos pensado (El Consejo Artístico lo forman también Tulio de la Rosa y Ana del Castillo) en una maestra formidable que da clases en la escuela de Robert Joffry en Nueva

York. Se trata de Beatrix Thompkins, quien se formó en la escuela de Balanchine. ¡Tiene un "ojo"! Desgraciadamente nos falta el dinero necesario para traerla a pesar de que estaría dispuesta a venir en condiciones muy ventajosas.

—Pero, ¿ustedes no tienen un subsidio de Bellas Artes?

—No precisamente. Estuvimos contratados el año pasado para participar en el Teatro de la Feria y en la temporada anual de Bellas Artes, pero nada más. Sin embargo, no perdemos las esperanzas de que el maestro Gorostiza (director del INBA) tome en cuenta esta imperiosa necesidad.

—La participación de ustedes en la temporada de danza, ¿fue satisfactoria?

—A pesar de que creo en una futura integración de las dos técnicas (danzas y ballet) me doy cuenta de que todavía no hemos madurado lo suficiente para participar siquiera en la misma programación. Se sintió un divorcio entre las obras, en lugar de existir un contraste, como era lo esperado.

—Estoy de acuerdo contigo, sobre todo porque viene a ser paradójico que los estrenos de los coreógrafos mexicanos 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 clásica. Es una lección muy interesante.

—Bueno yo me refería en realidad al valor que nosotros le damos al nivel técnico.

—¿Del estreno de tu ballet *Adagio* con música de Albinioni?

—Es un intento de inventar un lenguaje propio. Las motivaciones son muy difíciles de explicar.

—Sería bueno que dijeras algo sobre tu formación. ¿Cuándo empezaste a bailar?

—Estoy en esto desde los nueve años, casi siempre metida en los zapatos de punta, aunque durante dos años me dediqué íntegramente a la danza moderna con ese maestro admirable que

es Xavier Francis. Mis maestros más queridos, aparte de Xavier, son Bronislava Nijinska, Nelsi Dambré y Egórova, con quien tomé clase los dos años que estuve becada en París.

—¿Y de tu formación como coreógrafa?

—Es casi una formación sin pasado y el futuro depende mucho de la realización de una idea que tengo hace mucho metida en la cabeza: traer a Tudor dos meses de cada año, cuando tiene vacaciones en el Metropolitan Opera House. Creo que su tendencia artística encaja perfectamente con nuestra concepción de ballet moderno. Me apasionan sus obras, sobre todo, el *Jardín de lilas* y *Columna de fuego*.

—No quisiera terminar esta entrevista sin saber quiénes son los bailarines mexicanos que más te emocionan.

—Hay muchísimos, pero me gustan particularmente: Aurora Agüeira y Roseyra Marengo, de la compañía oficial; Anita Cardús, Jorge Cano y Laura Urdapilleta, del Ballet Concierto; Freddy Romero del Ballet Nacional; de mi grupo no te digo porque sonaría parcial. ¡Ay, pero si tan sólo pudiéramos contar con los maestros necesarios!

“Entrevista con Nelly Happee, directora del Ballet de Cámara”, en *Ovaciones*, México, D.F., 28 de enero de 1962.

Habla Sonia Castañeda

Nos citamos a las 7 y llega puntualísima, como toda la gente que está acostumbrada al trabajo intenso y disciplinado. Su figurita menuda y graciosa se desplaza suavemente con esa característica inconfundible que tienen las bailarinas de pisar en diagonales. Se ve tan descansada y alegre que me resulta pasmoso el relato de sus actividades diarias.

—Doy clases a la compañía oficial de Bellas Artes, después corro a tomar mi propia clase y en seguida me pongo a ensayar el repertorio que estamos preparando en el Ballet de Cámara. Las tardes se las dedico a las Academia de la Danza y a mis clases particulares.

—Cuando entrevisté a Nelly Happee insistió muchísimo en la falta de maestros adecuados para el entrenamiento de bailarines profesionales.

—¡Claro! ¡Ése es el gran problema! Yo he tenido que irme de aquí en dos ocasiones por esta causa. Pero no puede uno pasarse la vida fuera; ¡tenemos también la obligación de orientar a los que se inician en México!

—Y, ¿a dónde te has ido en busca de maestros?

—La primera vez me fui a Nueva York y estudié un año en la escuela del Metropolitan Opera House con Tudor y Margaret Craske. Te advierto que para lograrlo estuve ahorrando durante

años. La segunda vez aproveché un contrato con el Ballet de Cuba y tuve la suerte de tomar un curso breve en la escuela del Bolshoi en Moscú.

—¿Cómo fuiste a dar hasta Moscú?

—Dimos 105 funciones por Europa y Asia; ¡una fantástica oportunidad para agarrar práctica de foro! Pero la experiencia



Sonia Castañeda

más grande, sin duda, fue la de convivir nueve meses con un grupo extraordinario de artistas. Me di cuenta por primera vez de lo que significa el trabajo en equipo; ¡es la base del verdadero profesionalismo! Estábamos en este ballet, aparte de Alicia Alonso, que es la bailarina principal, varios mexicanos, puertorriqueños, argentinos, norteamericanos, guatemaltecos y cubanos, por supuesto. La organización se manejó siempre en forma democrática y la opinión de cada uno contaba en toda ocasión. Esto te da una gran conciencia como artista porque te hace partícipe de las responsabilidades del grupo.

—¿Y el repertorio que bailaban era de obras tradicionales, *Lago de los cisnes*, y esas cosas?

—Sí, pero conste que lo tradicional bien bailado es siempre lo más difícil y lo mejor para foguearse. Claro que yo prefiero el ballet moderno a lo Tudor, etc., pero en *Lago*, *Sílfides* y demás, sales al foro siempre dudando de tu "limpieza" y forzándote, por lo mismo, a la máxima concentración. En el ballet moderno, en cambio, uno pone más en juego la sensibilidad interpretativa, pero ésta no se proyecta si antes no se ha superado lo demás.

—Será como en la pintura, que para dar un brochazo libre y poderoso se necesita haber dominado primero el dibujo. ¿Y nunca has estudiado danza moderna?

—La verdad es que no he tenido tiempo, a pesar de que he sentido muchas veces la necesidad de hacerlo.

—Y tu familia, ¿está de acuerdo con que bailes?

—Yo diría que no les he dado la menor oportunidad de opinar, porque mi vocación fue tan clara y tan definitiva desde niña, que no han encontrado la coyuntura, siquiera, para imaginarme casada. Mi hermana, por ejemplo, piensa que soy muy tonta porque me dedico a esta vida tan "matada". Mi mamá lo resiste exclusivamente por los viajes; por lo demás, creo que es mi más fiel admiradora.

—Tus planes futuros, ¿descartan el matrimonio?

—Más bien creo que el matrimonio me descarta a mí.

¿Quién quieres que se case con una bailarina enajenada en su trabajo?

Sonia Castañeda es una artista de la que México puede estar orgulloso. Crece por minutos, avanza con paso firme, y para suerte nuestra, tiene la honradez de olvidar merecidos laureles en el extranjero y entregarse, con tesón y modestia, a elevar el arte nacional.

“Habla Sonia Castañeda”, en *Ovaciones*, México, D.F., 11 de febrero de 1962.

La danza mexicana en 1961

Entender lo que está sucediendo en México en materia de danza y ballet modernos requiere un análisis profundo que es imposible en una simple crónica. Se habla continuamente de crisis o se elogia un movimiento artístico que no sólo ha costado esfuerzos acumulados que podrían equipararse al de la construcción de varias catedrales, sino que representa ilusiones, angustias y tremendas privaciones de un pequeño ejército de coreógrafos, bailarines, músicos y escenógrafos.

Una revisión sustanciosa nos lleva a la obligación de hacernos primero que nada las siguientes preguntas: ¿Qué es la danza moderna? ¿Qué es el ballet moderno? Sólo después podrá girar la meditación alrededor de lo nuestro.

El primer paso que dieron los artistas de este siglo para volver a encontrar la experiencia vital, y transformarla en arte, fue el partir de una concepción totalmente nueva ante el academismo impregnado de fórmulas románticas y enfrentarse a él con abiertas rebeldía. La danza vino con retardo a este rompimiento, tal vez porque el cuerpo humano es "la definición por excelencia de la intimidad". No era fácil desafiar las asociaciones que se producían en la mente del espectador frente a un cuerpo que baila los sueños y frustraciones del hombre real con toda la crudeza que trae consigo un regreso a lo primario. Alrededor de

1920, los centros alemanes y norteamericanos de experimentación, coincidiendo en lo básico pero conservando las características de sus diferentes culturas, lanzaron sus enunciados con el deseo de rescatar la intimidad del movimiento cotidiano, de encontrar la sensibilidad interna de cada uno de los músculos y de conquistar el espacio en el que el cuerpo modela su diseño. (Mary Wigman, Martha Graham y Doris Humphrey experimentaban cada una meditando al observar la escultura de Moore, las cabezas de Modigliani, los dibujos de Klee, las distorsiones de Picasso, la pureza de Gauguin, lo emocional del expresionismo, las aventuras del surrealismo y, sobre todo, la actitud de los poetas y de los músicos del momento.) Se trataba de buscar la propia naturaleza del movimiento y encontrarle su forma particular de expresión; moverse con el pulso de los tiempos modernos; encontrar los elementos de espacio, dinámica y ritmo propios del tema y modelarlos en una estructura que correspondiera exclusivamente a ellos; abstraer el ademán cotidiano y transformarlo en metáfora poética. En fin, llegar a la esencialidad del hombre contemporáneo a través de una nueva dimensión artística.

Isadora Duncan precedió esta nueva actitud y se la ha considerado como la fundadora del movimiento de danza moderna. En realidad se trata de un fenómeno aislado, de una bailarina genial que creó un tipo de danza intensamente emotivo y pasajero. Fue, además, la víctima de una masa lamentable de imitadoras que se situaron dentro de una vaguedad informe que se conoce como danza "interpretativa". Lo positivo de Isadora Duncan fue el vigor con que se adelantó a los acontecimientos. Su primer paso fue el rompimiento total con la academia, repudiando sus tradicionales vestuarios, decorados, música y técnica. El segundo fue eliminar las zapatillas para que los pies fueran el contacto esencial de lo telúrico y no el punto de escape hacia la irrealidad.

La búsqueda de nuevas direcciones llevó a los artistas modernos al encuentro con lo primitivo, lo arcaico y lo medieval.

La simplicidad vigorosa de estas culturas constituían un arsenal infinito de inspiración para inventar el lenguaje directo que los iniciadores buscaban. Era necesario romper con los prejuicios establecidos acerca de la belleza y la fealdad, con los cánones clásicos, con el ideal de proporción y simetría, y así, regresar a las expresiones frescas y vitales que proporcionaban el redescubrimiento de la realidad poética. Este proceso condujo al empleo de los símbolos, ya no como formas para conjurar a las fuerzas de la naturaleza, sino como proyectores de la comprensión instintiva y emocional. En la danza, esta actitud abrió la posibilidad de relacionar el movimiento con las experiencias reales, en lugar de partir de los hábitos estéticos que habían perdido ya su vigencia.

Otra derivación lógica fue la de enriquecer a la danza con vibraciones, contrastes, disonancias y tensiones. Los temas, fundamentalmente, sufrieron la mayor de las transformaciones. Ya no se trataba de manejar hadas ni cisnes, sino de expresar los conflictos, los deseos, las reacciones y las ideas de seres de carne y hueso y, además, de expresarlos exclusivamente a través del movimiento.

La danza moderna es, por lo tanto, un arte sumamente difícil pero lleno de posibilidades. Cada nueva obra nos da nuevas formas y abre nuevas rutas. De ahí que existan tantas técnicas como creadores, y que los artistas mexicanos hayan adoptado la danza moderna como la gran senda por la cual encauzar un arte nacional.

Un ejemplo nuestro de gran madurez dentro de esta concepciones podría ser *El demagogo*, de Guillermina Bravo, que aunque parte de un tema tradicionalmente considerado antiballetístico, proyecta, sin embargo (gracias a que el tratamiento rebasa lo anecdótico), la esencialidad del hombre contemporáneo: un paro obrero, el convencimiento de un líder demagogo por parte del patrón, la traición del demagogo a sus compañeros y el fracaso de la huelga. Al espectador se le comunican las características de los personajes, no por discernimiento, sino por asociaciones. El

demagogo se mueve siempre como si estuviera pisando una cuerda floja, lo que produce en el espectador la sensación de estar frente al hombre inestable, de dos caras, cobarde, con todas las características del traidor. El "hombrecillo vestido de negro" (el patrón) se desplaza sobre una plataforma y trepa continuamente por una estructura de recuerdo fabril, de tal modo que sus movimientos son un poco de reptil y otro poco de insecto —la certidumbre de que es sombra y cerebro del demagogo se establece por el contratiempo dancístico de algunas secciones. El grupo de obreros se mueve en forma compacta, pero también a veces como un núcleo que estallara, etc. Conforme transcurre el ballet, la línea de inestabilidad del demagogo se va intensificando, la de los obreros se va haciendo más disparada y la del patrón se va acentuando en distorsión y angulosidad, de tal modo que el final de la danza tiene un clímax producido no sólo por la acción que se ha resuelto (se pierde la huelga), sino porque los caracteres han llegado a su última posibilidad de desarrollo dentro del tema. Sólo un brevísimo *decrecendo* después del clímax establece la actitud emotiva de la coreógrafa respecto al grupo de obreros que van adoptando movimientos más y más armoniosos conforme baja el telón.

En el desarrollo del ballet de técnica clásica los problemas han sido más complejos que en el de la danza, por razones lógicas: era mucho más complicado crear algo vital sin alterar la base que empezar desde el principio, sin cortapisas.

El renacimiento del ballet en San Petersburgo, que abrió el siglo XX, carecía paradójicamente de buenos coreógrafos. Puede decirse que el ballet moderno se inicia con Fokin, quien hubo de sufrir las limitaciones y angustias de una época difícil para los creadores.

La renovación se imponía en todas las artes. El énfasis debía ahora recaer en la creación de imágenes que reflejaran las emociones del artista. Un subjetivismo expresionista predominaba en toda la atmósfera anterior a la primera guerra mundial. Isadora Duncan, Stravinski, Schönberg, Kafka, Valkhtangov,

Munch, Reinhardt eran innovadores cuyas obras impregnaban el ambiente. Hasta Karsavina, primera bailarina de Diaghilev, cayó bajo la magia de la modernidad. Se pedía más libertad en la danza y respeto por la expresión individual de cada bailarín, además de un apoyo mayor en la "naturalidad". Pero fue con *La consagración de la primavera* (Stravinski-Nijinski) cuando el expresionismo de la Europa central se mostró plenamente en un ballet. El tratamiento combinaba un grado intenso de abstracción con fuerte dosis de violencia primitiva.

La realizaciones plenas tardaron todavía varias décadas, debido sin duda a que no se iba al fondo de los problemas. La declinación de un expresionismo cada vez más insustancial forzó a los coreógrafos, en los años treinta, a revisar cuidadosamente los errores y aciertos de experiencias pasadas. Tudor, por un lado, llegó a la conclusión de que el principio de toda búsqueda debería situarse alrededor de los valores intrínsecos de la técnica tradicional, que, al fin y al cabo, era la columna vertebral de todo ballet. La vuelta al equilibrio y a la armonía —con Fokin— daba sentido a una técnica que había dejado de tenerlo, puesto que la libertad expresionista resultaba hasta cierto punto irreconciliable con los cánones clásicos. Tudor ha penetrado seriamente en esta idea gracias a su conocimiento profundo de la tradición, logrando, al mismo tiempo, incorporar los temas psicológicos al ballet y solucionando con gran economía de medios de fluidez en la acción interna de sus personajes. De él aprendió mucho Agnes de Mille, aunque su realidad americana la acerca más a las experiencias fascinantes de la danza moderna en Estados Unidos y su eclecticismo está en mayor consonancia con su medio y circunstancias. Por primera vez, las imágenes visuales provenientes del cine mudo chaplinesco —mezcla de *pathos* y humorismo— constaban en la danza.

Con un espíritu juguetón y suavemente satírico, con un gran desenfado en el empleo de la técnica y una selección de temas inspirados en su realidad cotidiana, Agnes de Mille, y después Jerome Robbins, abrieron la brecha para combinar definitiva-

mente los hallazgos de la danza moderna con el empleo espontáneo de los recursos estrictamente balletísticos, a base de crear una ilusión de naturalidad con el uso diluido de las transiciones (los marineros de *Fancy Free* son tan convincentes cuando fuman sentados como cuando hacen los más complicados pasos). Por otro lado, y siguiendo un camino semejante al de Tudor, pero con un cerebralismo total, Balanchine ha hurgado tenazmente en el movimiento en sí, logrando llegar a los valores esenciales con realizaciones que se han ido depurando hasta convertir la sensación visual en algo tan vigoroso que no necesita nada más. La influencia que el medio ejerce en él se expresa en una calidad abstracta de enorme sutileza pero de clarísima proyección (en *Agon* está presente el espíritu del *jazz*, sin que uno pueda concretar en qué consiste.).

Un ejemplo nuestro de esta corriente podría ser el ballet *Vitalitas*, de Gloria Contreras, que sin estar plenamente logrado produce, sin embargo, un impacto que en la memoria se relaciona inevitablemente con todo lo emocionante, juvenil y vigoroso.

Los puntos de contacto entre el ballet y la danza se amplían continuamente, y llegará el día en que no pueda hacerse una separación de escuelas. La integración, las influencias recíprocas y el hecho de que todo bailarín contemporáneo se adiestra muscularmente en las dos técnicas, traerán inevitablemente una fusión dentro de la cual sólo habrá obras buenas y obras malas, ya no los extremos de aridez y lujo vacío que caracterizaban los peores momentos de cada tendencia.

“La danza mexicana en 1961. Meditaciones alrededor de la llamada *crisis*, en *Política*, México, D.F., 15 de febrero de 1962.

Nijinski y Debussy

En mayo de 1912 fue estrenado en el teatro Chatelet de París el famoso *tableau* coreográfico de Vaslav Nijinski, *La siesta del fauno*, con la música que escribiera Claude Debussy como preludio a un poema de Mallarmé.

Diaghilev aconsejó a Nijinski el empleo de esta partitura, no sólo por la relación con el tema —un fauno lánguido cuyo descanso es interrumpido por bellísimas ninfas— sino por la calidad impresionista de la música que armonizaba extraordinariamente con un ballet basado en sensaciones y estados de ánimo, más que en la anécdota descriptiva.

Aparentemente este pequeño ballet es de una gran simplicidad, pero basta hacer una relación de lo que sucede dentro del foro para darse cuenta de su riqueza de sugerencias:

Al levantarse el telón vemos a un fauno gozando al ocio en una calurosa tarde de verano. Reposa sobre un montículo tocando su flauta y comiendo uvas. Es evidente que sus necesidades son sencillas e inocentes. El traje lo convierte en mitad muchacho, mitad animal.

Un grupo de siete bellas ninfas atraviesa camino al lago. Se desplazan en una línea, a semejanza de los frisos griegos, con el cuerpo siempre frente al público, pero el rostro de perfil. El fauno nunca ha visto criaturas más hermosas y se les acerca con objeto

de observar más claramente los cabellos rubios y las túnicas suaves y etéreas. Las ninfas, a su vez, se sorprenden con la apariencia extraña este joven, con manchas de cabra en el cuerpo y pequeños cuernos en la frente. No comprenden qué clase de ser es el que se acerca juguetonamente y optan por retirarse.

Cuando regresan, el fauno trata de incorporarse a ellas, pero las ninfas todavía le temen y lo abandonan nuevamente, salvo una, más curiosa y atrevida que las demás. Aquí se inicia un juego erótico ingenuo y delicado. La ninfa se deja tocar, pero acaba por asustarse también, perdiendo, en la precipitación de la huida, una gasa de su vestido.

El fauno, entristecido, recoge la tela sujetándola con pasión. Regresa al montículo, toma la gasa como si fuera la cara de una mujer y la acaricia con ternura. Con la posesión del recuerdo de la ninfa entre las manos, el fauno está satisfecho de su sueño vespertino. La realidad y la imaginación se convierten en una sola experiencia. Es como si las ninfas nunca hubieran existido; como si él hubiera soñado su presencia y poseído a la más bella de todas.

Éste fue el primer ballet creado por Nijinski, y es notable considerar hasta qué punto rompió el artista con las formas tradicionales. Empleó la rigidez bidimensional expuesta en la pintura griega, alimentando una nueva y formidable expresividad. De la misma manera, pero con otros elementos, Debussy dejaba a un lado el romanticismo alemán para explorar, con un refinamiento extraordinario, en el simbolismo poético y el impresionismo pictórico. Ambos artistas parecían destinados a integrarse, abriendo nuevos derroteros.

Al año siguiente, 1913, Nijinski estrenó su segunda obra, también con música de Debussy, llamada *Juegos*. Era la primera vez que un coreógrafo utilizaba un tema contemporáneo, real y cotidiano. El asunto se reduce al amor en una cancha de tenis. Los personajes: tres jóvenes tenistas con sus respectivas raquetas.

La música se iniciaba con un *glissando*, al mismo tiempo que en el foro aparecía una pelota. Surgía después Nijinski y abar-

cando la escena con dos extraordinarios brincos, maravilla de gracia y virtuosismo.

La anécdota es sencilla y llena de buen humor: dos muchachas, con la apariencia de haber terminado un partido, se disponen a marcharse. El joven flirtea con ellas y no sabe cuál le gusta más, puesto que las dos son muy bonitas. Al mismo tiempo, ellas están muy interesadas en él, pero son buenas amigas y temen lastimarse. El conflicto se resuelve al aparecer nuevamente una pelota en el aire, ya que el joven se va tras ella, demostrando su preferencia por el tenis.

Nijinski y Debussy, en *Ovaciones*, México, D. F., 18 de febrero de 1962.

Tres bailarinas y un fin

Tania Álvarez y el ballet clásico

Entrevistando a Tania corrí el peligro de convertirme en entrevistada. Se muestra tan atenta cuando escucha —ojos ingenuos muy abiertos— que resulta difícil evitar la tentación de pasar del comentario a la conferencia. Sin embargo, logro callarme, y entonces me entero de que estudia matemáticas en la Universidad y que su carrera profesional como bailarina se inició hace apenas un año dentro del Ballet de Cámara que dirige Nellie Happee. Ya antes había estudiado en la Escuela Nacional de Danza y con maestros particulares.

¿Te gusta bailar clásico?

—El repertorio tradicional (*Silfides*, *Lago de los cisnes*, etc.), me parece horrible, pero lo bailo porque me ayuda a formarme.

—¿Qué es lo que te gusta entonces?

—Me gusta el ballet moderno, como la obra *Vitalitas* de Gloria Contreras que tenemos en repertorio y me emocionan algunas obras de danza moderna, como *Sueños*, de Anna Sokolow, que me impresionó al grado de hacerme llorar. Desgracia-

damente, he visto muy poco para saber exactamente lo que me convence.

—Me interesa todo lo relacionado con el arte. Quisiera dejar las matemáticas y pasarme a Filosofía y Letras, pero mis padres se oponen y no quiero desilusionarlos. Me interesan también los problemas sociales y leo mucho para orientar un juicio propio.

No resisto la tentación y vuelvo a disertar interminablemente. Cuando nos despedimos, me pregunta sonriente: ¿Por qué me escogió a mí? En su auténtica modestia no alcanza a comprender que sus indudables facultades artísticas estimulan la esperanzada fe de todos los que creemos en la danza de México.

Norma López y la danza folklórica

Norma López nació bailando, pero no fue hasta hace poco que cuando su inconfundible talento pudo aflorar, al pasar a formar parte del Ballet Folklórico de México que dirige Amalia Hernández, su famosa mamá. Norma es el tipo de bailarina que puede desenvolverse con suma rapidez a condición de que la disciplina y el esfuerzo tomen su debido sitio. Es por esto que sólo dos años de vida profesional han bastado para que se convierta en una de las primeras figuras de la "segunda compañía" del Ballet Folklórico, misma que representa y coordina.

—¿Por qué hay una segunda compañía?

—Fundamentalmente para sustituir a la de mi mamá cuando sale de gira. De otro modo la continuidad de las presentaciones en México —única manera de garantizar un público constante— se rompería, creando muchas complicaciones. Además de que cada vez hay más interés en este tipo de espectáculo.

—Estás convencida de la forma en que Amalia ha llevado el folklore al teatro?

—Creo que ha logrado darle una dignidad muy apreciable y que tiene una gran visión para hacer que la función "corra" sin soltar el interés del público.

—¿Qué es lo que bailas con más gusto?

—Me encanta zapatear, pero mi preferencia se va siempre por el lado de las danzas más estilizadas como los sones jaliscienses, en los que interviene más el concepto de danza moderna. En realidad, lo que me emociona verdaderamente es la alegría general de todo el espectáculo y el entusiasmo con que el público nos premia cada vez.

Norma López, menudita y bella, sorprende no sólo como bailarina, sino por la responsabilidad con que lleva a cabo la abrumadora tarea de coordinar la "segunda compañía" del Ballet Folklórico, que funciona ininterrumpidamente en el Palacio de Bellas Artes.

Zaida Yazbek en la danza moderna

A pesar de las extrañas consonantes de su nombre, Zaida Yazbek es mexicana. De su esposo, el famoso fotógrafo Tufic Yazbek, toma el apellido que combina tan eufónicamente con el sugerente nombre. Antes de casarse estuvo dedicada al estudio del ballet clásico. Varios años después se inició en la danza moderna, de la que ahora es exponente más que prometedor. Su convincente sensibilidad artística se complementa con una belleza excepcional y una dedicación reveladora de inconfundible vocación.

Me habla Zaida de los dos intensos años que lleva estudiando con Xavier Francis y de su participación en una nueva obra, a base de percusiones, que está montando este coreógrafo, en relación con los aspectos vitales de las comunidades ligadas a la tierra.

—Creo que Xavier está llegando a la madurez de su genio creador. En este nuevo ballet va logrando esa maestría de oficio que se nota exclusivamente cuando todo fluye con gran riqueza y aparente desenfado. Además, ha llegado a ese momento verdaderamente interesante que consiste en darle al bailarín un margen amplio de improvisación, con el consecuente resultado

de que una se siente maravillosamente integrada al fenómeno creador. Trabajar con Xavier significa estar alerta cada minuto, tener la sensibilidad a flor de piel y la inteligencia a toda marcha.

—¿Cuándo harás tu primera presentación profesional?

—Todo depende de que al Nuevo Teatro de Danza, al que pertenezco, se le dé alguna vez la oportunidad de mostrar sus obras. ¿Llegará ese día?

Y sigue hablando Zaida de su trabajo apasionado, haciéndome lamentar que tan sólo se trate de una entrevista-telegrama.

“Tres bailarinas y un fin”, en *Ovaciones*, México, D.F., 25 de marzo de 1962.

Primer Festival de Danza Mexicana

En el Teatro del Bosque se inició el 8 de mayo el primer Festival de Danza Mexicana con la participación de cuatro compañías y la exclusión de una. Las facilidades —bastante pobres— para llevar a cabo este importante acontecimiento han partido del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Los grupos programados son: Ballet de Bellas Artes, que dirige Ana Mérida; Ballet Nacional, de Guillermina Bravo; el folklórico Ballet Popular de México, a cargo de Guillermo Arriaga; y el Ballet de Cámara, de Nellie Happee. El patito feo es el Nuevo Teatro de la Danza, que dirige Xavier Francis. Su ausencia priva a los confiados espectadores de apreciar un panorama realmente completo de la producción dancística de hoy día, aunque el Festival no deje de ser un plausible avance en favor del paciente público mexicano.

Repartidos en cinco programas diferentes, los estrenos de los “modernos” se anuncian como golosinas largo tiempo deseadas: *Balada* de Raúl Flores Canelo, *Cuatro en el foro* de Carlos Gaona, *Danzas de hechicería* y *La resortera de oro* de Guillermina Bravo, *Variaciones barrocas* de Rosalío Ortega (¡por fin un nuevo coreógrafo!) y *Ferial* de Josefina Lavalle. Por su parte, Guillermo Arriaga seleccionó las estampas mejor resueltas de su repertorio folklórico para la semana que deberá cubrir su compañía.

El excluido Nuevo Teatro de la Danza habría estrenado dos obras de Xavier Francis que, a juzgar por los ensayos, prometen ser la muestra de cómo llegar a “lo mexicano” a través de una compenetración profunda. Este coreógrafo ha hurgado en lo prehispánico y en las tradiciones populares con una gran sensibilidad. Sus obras tienen en sabor de lo auténtico, a pesar de que se sitúan formalmente a mil kilómetros de las plumas, los huarachos y los zapateados.

El Ballet Nacional se encuentra en su mejor momento y probablemente despierte los más saludables entusiasmos. Aparte de sus cuatro estrenos repone tres obras —*Imágenes de un hombre*, *El demagogo* y *Paraíso de los ahogados*— de indiscutible calidad.

El Ballet de Bellas Artes sólo repone una obra de Anna Sokolow —*Ofrenda musical*—, pero sus coreografías de estreno tal vez logren equilibrar lo lamentable de algunos ballets programados con reincidente aberración: *La Llorona*, *Suite clásica*, *La manda...*

Como la reunión de varios grupos en una sola temporada implica una competencia entre ellos, nuestro pronóstico es que logrará mayor éxito el Ballet de Cámara por su alto nivel técnico y porque los ballets tradicionales *Silfides*, *Cascanueces*, *Lago de los cisnes* son todavía los preferidos de un público que difícilmente acepta convertirse en espectador dinámico e imaginativo, como requiere la danza más avanzada de México. Sin embargo, este Festival contribuirá, seguramente, a un mayor adiestramiento receptivo y crítico en la sensibilidad del público.

“Primer festival de danza mexicana”, en *Siempre*, México, D.F. 10 de mayo de 1962.

Festival de Danza Mexicana

Celestino Gorostiza presentó la primera función del Festival de Danza en el Teatro del Bosque con un discurso en el que se abstuvo de reconocer el esfuerzo económico de los grupos —pago de producción, de bailarines y de publicidad— e hizo alusiones rotundas a las tareas que cumple el INBA, que él mismo dirige. La concesión del teatro, que es la ayuda básica, se debe a la Unidad del Bosque y no a Bellas Artes. Sin embargo, este festival quedará, en la mente del público, como un generoso esfuerzo de don Celestino.

El primer programa, de los siete que habrán de bailarse, correspondió a la compañía oficial que dirige Ana Mérida. Los otros seis incluirán alternativamente a los grupos de Guillermina Bravo, Nellie Happee y Guillermo Arriaga.

El programa abrió y cerró con obras maestras: *Ofrenda musical* de Anna Sokolow y *Missa brevis* de José Limón. En medio se presentaron *Los gallos* de Farnesio de Bernal —show más que obra de arte a causa de la música inadecuada— y *La Llorona*, *dramón que, a pulso, ha ganado sitio en el museo de los horrores*.

En su libro *Modern dance forms*, Louis Horst incluye, entre las conclusiones básicas, la de “no apoyarse en el material narrativo para eludir la caída en la pantomima que convierte a los bailarines en actores sordomudos”. Ana Mérida incurre en esta falla

con deleitosa morbosidad. Basa su *Llorona* en el melodrama que con ese título acometió Carmen Toscano. Esta obra —que parte de la leyenda popular y para en folletón con pretensiones de tragedia— lastra con el peso de su “literatura” la coreografía de Ana Mérida. Escritora y coreógrafa olvidaron que la Llorona, como personaje, obedece a la lógica de un mundo enajenado en la magia; que es un intento de objetivar lo desconocido, lo incomprendible, lo que está más allá del control humano. La Llorona del ballet se aproxima a la tragedia por la vía trillada de las coincidencias con la anécdota de Medea —ambas son traicionadas y asesinan a sus hijos—, y no por el camino sensato de las motivaciones que mueven a Eurípides a crear un personaje que representa, simbólicamente, las fuerzas desencadenadas de la naturaleza, como habría sido lo indicado. Lo que vemos en el



Roseyra Marengo

foro no es más que un muestrario de lugares comunes y un despliegue de mal gusto, al que coopera eficazmente el diseñador López Mancera.

Dos obras de este programa dan oportunidad al público de gozar con las realizaciones admirables de Anna Sokolow y José Limón. Estas dos obras, asimismo, permiten que muestren su talento bailarines como Aurora Agüeira, Rosa Reyna, Roseyra Marengo y Juan Casados. La *Ofrenda musical*, con partitura de Bach, realiza los enunciados básicos del arte. Anna Sokolow ha llegado aquí, mediante el único recurso del lenguaje corporal, a tal grado de depuración y proyección sentimental, que hasta el más sencillo *plié* adquiere intenso significado. No hay trucos ni concesiones, ni efectismos. Aparentemente no ocurre nada en ella. Es una danza de grupo, en mallas, que emociona por sus propios valores intrínsecos. La clave está en que esos valores son grandes, producto del talento, la honradez y la visión del mundo de esta artista.

La *Missa brevis* es la obra maestra de José Limón. Demuestra que no hay tema "imposible" si corresponde a una motivación auténtica, si encuentra la forma fiel que lo exprese. La estructura se basa en una concepción profunda: el *bajo obstinato* de los pies que deslizan el cuerpo mediante pequeñísimos pasos, el empleo del grupo como conglomerado humano; la elevación de las bailarinas con el sentido ascensional del gótico. Todo está sólidamente sustentado. Todo emociona, todo gusta.

"Festival de Danza Mexicana", en *Siempre*, México, D.F., 30 de mayo de 1962.

Balance del Festival de Danza Mexicana

Los estrenos que durante ocho semanas de conciertos se efectuarán en el Teatro del Bosque merecen una crítica minuciosa y comparativa una vez concluido este festival de danza. Entre tanto, es importante consignar el éxito extraordinario que obtuvo el Ballet de Cámara en su primera programación, correspondiente a la cuarta semana de presentaciones.

El público fue mucho más numeroso y entusiasta que en anteriores conciertos, tanto por las preferencias conservadoras que éste siempre ha mostrado como por la voz que, de persona a persona, atrajo a los aficionados a la danza —al principio parecían conciertos clandestinos por falta de publicidad—, sin olvidar la eficiencia impresionante de Nellie Happee: directora, coreógrafa, primera bailarina y promotora de un grupo nacido de su infatigable esfuerzo.

Las obras de repertorio tradicional —*Pas de Quatre* y *El Lago de los cisnes*— cumplieron sabiamente sus funciones primordiales: lucir a los bailarines y deleitar con gracia convencional y deliciosa, tan cercana, en última instancia, a la ingenuidad sofisticada de algunas obras de vanguardia. Los ballets contemporáneos —*Variaciones* y *Trío* de Nellie Happee; *Huapango* de Gloria Contreras— mostraron las posibilidades de una técnica moderna, conquista de un siglo saturado de rupturas y principios que

parten casi siempre de la nada. Prestar mayor atención a lo que ocurre fuera de los puntos de reposo y agudizar el contraste en las direcciones, dibujos, niveles y ritmos, es algo que no ha pasado inadvertido para Gloria Contreras. En *Huapango*, esta coreógrafa emplea todos los recursos a su alcance para equilibrar la danza con la carga emotiva de la música —y lo logra—, pero olvida que no es posible sacrificar al entusiasmo un material musical, que forzosamente va asociado a sedimentos más profundos. Sin embargo, el talento de Gloria Contreras es indiscutible.

Por otro lado, Nellie Happee se conserva en una actitud más clásica. A juzgar por sus dos primeras obras, *Variaciones y Trío*, su interés reside en profundizar en los valores intrínsecos de la técnica tradicional. Su búsqueda permanece dentro del equilibrio, la simetría, la armonía y la pureza, pero con la intención de ir a la médula de estas características y hablarnos, a través de ellas, de conflictos adecuados a la intención formal. Nellie se desembaraza de cualquier romanticismo, o de cualquier barroquismo, aunque, también, de todo verdadero desgarramiento.

De los bailarines habría que escribir largas y entusiasmadas cuartillas. Lawrence Rhodes, Sonia Castañeda, Tulio de la Rosa, Francesca Wutenau, Margarita Contreras, Ruth Noriega, Marcos Paredes, todos, absolutamente todos, merecen gratitud ilimitada por su fructífero esfuerzo.

“Balance del festival de danza mexicana”, en *Siempre*, México, D.F., 7 de junio de 1962.

Flores Canelo y la danza

Raúl Flores Canelo ingresó a la danza hace diez años y es uno de los coreógrafos más talentosos de la "nueva ola". Su último ballet, *La balada de los amantes*, fue estrenado con extraordinario éxito en el festival de danza que hoy concluye en el Teatro del Bosque. A la fecha ha creado cinco ballets y es pintor, escultor, artesano, diseñador y responsable principal de la ingeniosa jerga que circula habitualmente entre los bailarines.

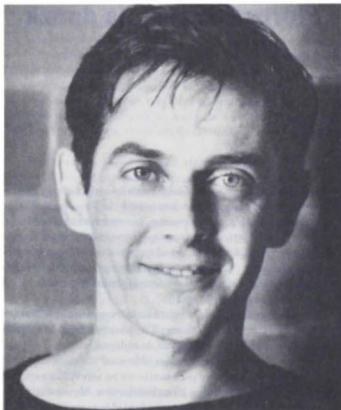
—¿Has estudiado coreografía?

—Sólo he tomado dos brevísimos cursos. Uno con Xavier Francis y otro con Mary Anthony. Tú sabes que sin salir del país hay que aprender el oficio un poco de milagro.

—¿Tus incursiones en las artes plásticas?

—He pintado bastante pero jamás me he atrevido a exponer mis cuadros. Casi todo lo que pinto lo destruyo. Algunos cuadros los guardo por algún tiempo y luego pinto algo nuevo sobre ellos. De escultura no he hecho nada que valga la pena. Como artesano y en mi propia rama, soy el mejor del mundo. El hacer calaveras de alambre y papel de china es para mí una necesidad; creo que si no me metiera periódicamente en este mundo de colores y formas, seguramente sería ya un alcohólico o por lo menos más neurótico todavía. Me siento muy feliz en este juego de darle vida a la muerte.

—¿De todos los diseños que has realizado para otros coreógrafos y para tus propias obras, cuáles te interesan más?



Raúl Flores Canelo

—Todos los diseños que he hecho me interesan, pero juzgo que los mejores son los del *Paraíso de los ahogados*, los de *Imágenes de un hombre* y los de *Un cuento*.

—Tu último ballet, *La balada de los amantes*, ¿cómo fue concebido?

—Me parece muy difícil explicar el proceso de concepción de un ballet, pero puedo decirte que generalmente hay una serie de pequeños sucesos que se van ligando y acumulando hasta hacer

que un coreógrafo sienta de pronto que no puede seguir sopor-
tando el monstruoso feto imaginario que se ha apoderado de él
y que de no darle salida acabará por consumirlo. Viene entonces
la ansiedad de buscar una forma adecuada a la idea, pues existe
el peligro de que, por incapacidad, este feto se transforme en algo
todavía más monstruoso de lo que ya era. Y esto suele suceder a
la vista de un público —sobre todo el de los estrenos— que parece
siempre más interesado en ver gusanos que mariposas. En el caso
particular de *La balada de los amantes* creo que la “concepción”
empezó el día que vi una pareja de adolescentes en la calle de
Donceles que se cubría de la lluvia con un periódico y reía
estruendosamente. El periódico estaba tan mojado que ya era
inútil protegerse con él; también era inútil el gran encabezado
del periódico que hablaba de nuevas pruebas atómicas de no sé
cuál de las dos potencias. En cuanto a la forma, me obstiné en
que fuera sencilla y clara; que la pudieran entender los estudian-
tes, obreros, campesinos, pescadores, amas de casa, burócratas
y solteronas de cualquier país del mundo. Es obvio que esta obra
no es para los “muy, muy cultos”; de éstos se encargan otros artistas.

—En obras anteriores has buscado un carácter que incluya
ciertas calidades del arte popular y en ésta siguen mostrándose
aunque más de raíz. ¿Este proceso ha sido consciente o sólo
obedece a una actitud intuitiva?

—Yo no he “buscado” que mis obras tengan calidades de
arte popular, son éstas las que me han “buscado” a mí. El arte
popular y yo nos entendemos muy bien, pero nunca nos hemos
hecho juramento de unión eterna. El cambio que se nota en mi
última obra es absolutamente premeditado. No es un cambio
radical porque mi manera de ser no me permite tener cambios
radicales. Sin embargo, puedo decirte que *Luzbel*, el nuevo ballet
que estoy preparando, me tiene muy asustado. Tengo la sensa-
ción de que voy a “dar un mal paso”.

—¿Por qué renunciaste al Ballet de Bellas Artes?

—¡Por animal! ¿A quién se le ocurre dejar un sueldo mensual
de mil quinientos pesos y una tranquila vida que transcurría

plácidamente entre pinos, eucaliptos y cedros, para irse a aventurar a un mundo lleno de privaciones y miseria? Estaba a punto de decir que sólo a mí, pero he aquí que también hicieron lo mismo Guillermo Arriaga, Farnesio de Bernal, Marcos Paredes, Colombia Moya, Alma Rosa Martínez y tantos más. En fin, como dice Mario Vázquez: "¡Dios es muy grande!"

—¿Qué coreógrafos de México y el extranjero despiertan tu entusiasmo y por qué?

—De los coreógrafos mexicanos me impresiona la pasión creadora de Guillermina Bravo, la gran capacidad (increíblemente frenada) de Josefina Lavallo, la limpieza y honestidad de Xavier Francis y, muy especialmente, porque nunca deja de asombrarme, la fantasía y el lenguaje dancístico de los coreógrafos anónimos que han creado el folklore de México. De los coreógrafos extranjeros la que más impacto ha hecho en mí es Anna Sokolow; no podría decir qué es lo que me emociona más, si su conocimiento del oficio o su posición de artista con los pies bien plantados sobre la tierra.

—¿Cuál es tu posición estética?

—No sé. Depende de cómo amanezca el día. Algunas veces tengo tantas preocupaciones que no puedo dormir y me levanto pensando en la razón que tiene José Luis Cuevas de dibujar sus monstruos. Otras veces, mi niña Gabriela y mi niño Valentín me dan un beso antes de irse a la guardería y esto me hace creer en el realismo socialista. Pero el colmo son aquellos días en que tomo jugo de pitaya para el desayuno porque ya sé que durante todo el día me perseguirán los rosas, solferinos y verdes tamayescos. Será inútil querer huir de ellos, pues se cuelan por los pasillos, ventanas y hasta por las duelas del piso. Yo quisiera tener una posición estética definida —sería tan cómodo así— pero no tengo dinero para comprarme una y las que me han regalado no me gustan.

"Raúl Flores Canelo y la danza", en *Ovaciones*, México, D.F., 8 de julio de 1962.

Carlos Gaona

Carlos Gaona, autor de nueve coreografías y famoso bailarín, inició sus estudios dancísticos en 1948, cuando era apenas un muchacho delgado y tímido. Con gran comprensión de los problemas que tiene una profesión tan ingrata y difícil, planificó las energías a tal grado que hasta dormido "estiraba" tendones y músculos. Sus triunfos como bailarín no se hicieron esperar. No tuvo la misma suerte su obra coreográfica hasta después de infinitos desgarramientos. Mucho más inhibido que otros creadores, su falta de decisión lo condujo a serios fracasos. Sin embargo, el hallazgo —de fondo— se hace más predominante en cada nueva obra. Las mejores, a mi juicio, son: *El ciclo mágico* y *Cuatro en el foro*, que estrenó con éxito durante el Festival de Danza Mexicana que acaba de terminar en el Teatro del Bosque.

—*Cuatro en el foro*, tu última obra, ¿pretende comunicar alguna idea?

—Mi deseo ha sido provocar sensaciones, emocionar... Claro que hay una idea básica que dirige y determina cada paso, cada secuencia; pero yo pretendo que el espectador interprete, de acuerdo con su propia capacidad de asociación, lo que él quiera. Se supone que si la obra está bien resuelta, siempre habrá nexos entre creador y público.

—Dice Gilbert Murray, en un ensayo, que a un público

inteligente halaga y estimula un poquillo de oscuridad. En el entreacto pregunté a este respecto, y parece ser —me lo dijeron— que la oscuridad no fue tan poquilla; sobre todo porque existían apariencias de acción concreta (todos los bailarines mostraban tendencia a relacionarse con uno de los personajes) y ésta no llegaba nunca a revelarse. No está de más, pues, que hables del tema.

—El ballet no tiene tema en el sentido de la moraleja o el mensaje. Es una descripción subjetiva de lo que yo veo en el hombre de inacabado, de indeciso y de inconfeso. Por eso el ballet se inicia con las figuras en los cuatro puntos opuestos del foro, clavadas por un círculo de luz que cae directamente sobre sus cabezas. Están ahí en el aislamiento que les impone su incapacidad espiritual para comunicarse. En la segunda sección, cuando “entra” la música, mi idea fue mostrar al Hombre a través de su vida —de aquí el sentido circular del dibujo coreográfico— pasando por etapas, dejando atrás ciclos, cerrando



Carlos Gaona y Sonia Castañeda en *Ciclo mágico*.

círculos. Ir de un punto a otro sin llegar a nada. Inestabilidad, desequilibrio, fuga.

—¿Y el final, cuando están todos agrupados, extendiendo y cerrando suavemente la pirámide, como suspendidos en el tiempo y en el espacio?

—Es la tendencia que tienen los hombres a unirse. Descrito así resulta un poco extraño y es que los “asuntos” en danza difícilmente pueden exponerse mediante palabras. El lenguaje del movimiento corporal con implicaciones mucho más amplias que la simple narración literaria, se dirige a los sentidos más que al raciocinio. Hablar a fondo de todo lo que cada movimiento significa, o de su motivación, llenaría un libro árido y absurdo. Lo importante es que el público sienta que hay algo detrás de las contracciones, los brincos y las extensiones, aunque no pueda precisarlos. Si la obra lo “agarra”, lo demás no tiene importancia.

—¿Qué impresión les dejó, a ti y a tus compañeros del Ballet Nacional, el festival de danza?

—Nos dejó la impresión imperecedera de una deuda por 18 mil pesos. El Ballet de Cámara y el Ballet Popular están más o menos en las mismas. Sin dinero para publicidad, sin subsidio y estrenando obras, es lo que suele suceder. Sin embargo, cada temporada nos da la oportunidad de experimentar en el verdadero sentido de la palabra y avanzar un trecho más en tan ingrato camino.

“Carlos Gaona habla de su último ballet”, en *Ovaciones*, México, D.F., 15 de julio de 1962.

Los estrenos de la temporada de danza

El 15 de noviembre se inició una breve temporada de danza moderna en el Palacio de Bellas Artes con estrenos repartidos en tres programas diferentes. Hasta el momento de hacer esta crítica, sólo se han presentado los dos primeros. Participa en la temporada, de manera principal, el ballet del INBA. Se incluye un grupo huésped, el Ballet Nacional, que presentará la obra llamada *Hechicerías*, nueva coreografía de Guillermina Bravo, con música de Rafael Elizondo, en la última programación.

Gloria Contreras estrenó en el primer programa un pequeño ballet —en realidad dos— con la música de *Planos y Ocho por radio*, de Silvestre Revueltas. Al llamarlo *Homenaje a Revueltas* concluimos que no habría anécdota y nos dispusimos a disfrutar “subjetivamente” de lo que acontecía en el foro. Gloria me dijo alguna vez que “la danza debe expresar cosas, pero sólo las que el espectador asocie subjetivamente”, y esto me indujo a situarla, con afán de archivista, entre los artistas románticos, líricos y sensualistas, y no creo haberme equivocado, a juzgar por esta nueva obra. Después de *Vitalitas*, hasta ahora su mayor acierto, Gloria ha trabajado en varias coreografías del mismo corte. Este *homenaje* da la impresión de ser un intento de reflejar el ambiente de mexicanidad que la autora intuye en las partituras, desatendiendo, hasta cierto punto, sus complejas posibilidades. El resul-

tado es que las danzas, sobre todo la primera, nos resultaron un tanto superficiales, aunque con secuencias extraordinarias como la que baila, con tanta sensibilidad, Roseyra Marengo.

Gloria Contreras se caracteriza por la pasión y el vigor que sabe poner en cada movimiento. Su posición estética se identifica con la de Balanchine —su entusiasta consejero— por cuanto se considera el cuerpo humano en acción como elemento determinante y suficiente de la obra dancística. Cree que la danza no debe relacionarse con nada literario, pero al mismo tiempo desconfía de los vanguardistas de Nueva York, quienes especulan con el esnobismo de cierta gente que se emociona con lo “atrevido”.

Es por esto que en cada nueva obra Gloria pone las entrañas de su juvenil temperamento, confiándonos, con muy pocas inhibiciones, lo que vibra y late dentro de todo su organismo.

Los presagios, ballet de Rosa Reyna con base en las *Relaciones indígenas de la conquista*, recopiladas por Miguel León Portilla, nos obliga a insistir nuevamente en el por qué de algunos fracasos balletísticos de los creadores que emprenden la tarea reconstructora del mundo prehispánico. Creemos que mientras los coreógrafos recurran a materiales que son producto de un momento y una cultura lejanos, y no profundicen en sus cualidades formales con objeto de recrearlas o darles una dimensión contemporánea; que mientras introduzcan movimientos que son expresión de otros contextos y mientras se apoyen en la anécdota y no en el clima, sustancia y forma de la obra que utilizan como base; que mientras esto suceda, decía, no es posible darle validez artística contemporánea a los temas prehispánicos. Existen sólo dos caminos para hacer el comentario dancístico: el primero es darle actualidad destacando los puntos de contacto que el material tenga con nuestra realidad cotidiana, al mostrar el criterio moderno del artista frente a la anécdota; el segundo reside en recrear formalmente el espíritu general del material para que por medios sensoriales se establezca la identificación del público con ese mundo que todavía late en el fondo de nuestra subconciencia



Presagios de Rosa Reyna. Bailarines: Juan Casados y José Coronado

colectiva. Los textos nahuas tienen, por ejemplo, la característica inconfundible de la reiteración: "Allí se erguía su casa de esmeraldas (la de Quetzalcóatl) y su casa de oro fino, su casa de roja concha, y su casa de concha blanca, su casa de madera fina y su casa de azul turquesa y su casa recubierta con plumajes de

quetzal;” tienen un definitivo carácter mágico; hay en ellos hieratismo y entereza; delicadeza y sobriedad; “De donde las flores están enhiestas he venido yo: soy viento que proveerá, dueño del rojo crepúsculo. Así también tú, mi abuela, la diosa con máscara, eres dueña de la aurora: soy viento que prooverá, dueño del crepúsculo.” (¿Por qué esas carreritas y manitas moviéndose históricamente cuando se trata de algo tan serio como la destrucción de una cultura?)

No es justo ignorar estas características cuando se trabaja un ballet con tan ambicioso punto de partida. Recuerdan mucho estos *Presagios* al *Cuauhtémoc* de Salvador Novo, que se estrenó recientemente en el teatro Xola. Más o menos bien armaditos, con momentos convincentes en caso de que los intérpretes tengan personalidad, con diseños atractivos, vendiendo la acción de principio a fin (“...y ahora Moctezuma lucha por sobreponerse al miedo que le inspiran los teules, pero su fanatismo es más fuerte que su deber de monarca, bla, bla...”) y todas las lecciones de historia patria que hemos oído hasta el cansancio. ¿Por qué hacer del arte una lección de historia? El arte tiene posibilidades inagotables de comunicar al individuo mucho más que una simple anécdota. Nos emocionan los relatos y los poemas nahuas porque superan los hechos históricos al descubrir el valor humano de un pueblo y permitirnos ahondar en su espíritu y en su pensamiento. ¡Cuánto habría justificado su existencia en el planeta Rosa Reyna de haberse compenetrado hasta el último poro, célula, hueso y víscera, de este fabuloso material que es la poesía épica náhuatl! Cuando digo que no se pueden tomar movimientos que han surgido de contextos diferentes (verdad elemental que nunca parece repetirse suficientemente) me refiero a los que en esta obra arqueolófila copió Rosa Reyna del bembé para su “Danza de hechiceros”, de *El lago de los cisnes*, para el “Tercer presagio” y de las coreografías recientes de Anna Sokolow, que hablan del hombre contemporáneo, la guerra nuclear, los campos de concentración, el jazz, etc. Es más lógico en Josefina Lavalle el empleo de los recursos descubiertos por esta gran

artista que es Anna Sokolow porque su *Danza para cinco palabras* tiene semejanza también con el tema.

La inteligente Josefina Lavallo, bailarina, coreógrafa, maestra y directora de la Academia de la Danza, muestra su honradez artística en cada nueva obra. El año pasado fracasó frente al público con su ballet kafkiano *Informe... a una academia*, pero logró despertar el interés de los espíritus menos conformistas y más sensibles. Ahora triunfa con estas cinco palabras: *El hombre contra el hombre*, tomadas de la exposición de grabados que con este título presentó Guillermo Silva Santamaría. Puede afirmarse que el ballet es un acierto definitivo, a pesar de que uno debe hacer esfuerzo de adivino y a veces quedarse sin entender nada. La primera danza —muy impresionante— parece hablarnos de la crucifixión, pero ¿quién es la vanidosa de la segunda y por qué la matan alevosamente? Aquí se respira sadismo, en la tercera y cuarta, irresponsabilidad, resentimiento y agresividad pandille-



Presagios. Bailarines de frente: José Rosas, Elsie Contreras y Ana Salemi.

ril. La última: el mundo practicando la destrucción moderna. Pero, ¡tantas cosas están latentes que no logramos penetrar! Permanecemos suspendidos y con una sensación opresiva en el pecho. Sin embargo, la sensación no era deprimente a pesar de la amargura con que están expuestas las ideas. ¡Esto es lo maravilloso del arte! Un simple matiz de ternura, un ligerísimo toque de valentía, integridad, fuerza, potencial, no doblegarse, y un estatismo de "tragar duro" bastan para alimentar nuestra esperanza. Si el final es decididamente cruel (un grupo humano destruido y un niño buscando su zapato con una ametralladora de juguete en las manos), son los sutiles reflejos de los mejores momentos del hombre, los que como un espejismo se superponen a la amargura y a la desilusión.

La visita es un nuevo ballet de Martha Bracho, con los sones mariachi de Blas Galindo. Es este un *mexican curios* producido al calor del éxito que ha tenido el Ballet Folklórico de Amalia Hernández. No hay en él la menor preocupación de expresar algo vital. Su folklorismo (que no folklore) propiciará un éxito de público, pero del público que aplaude *Tizoc* o *La cucaracha*.

Tampoco puede negarse que esté bien hecho dentro del espíritu escolar y mezquinito que ha mostrado siempre esta coreógrafa —*Los pájaros y Huapango*— en su anhelo de emocionar a los buenos burgueses. Esta versión de los sones jaliscienses que hizo Blas Galindo hace unos veinte años ha sido explotada hasta el agotamiento por las diferentes *mexican coreógrafas* —Waldeen, Magda Montoya, Ana Mérida y ahora Marta Bracho. Todas las danzas han sido falsas y de un mexicanismo cocinado en Sanborn's con aderezo de tarjeta postal.

En el segundo programa de la temporada hubo solamente dos estrenos. *Piedras de tiempo*, del norteamericano Joseph Shneider, quien nos recetó una versión coreográfica de la familia Picapiedra con música de Edgar Varèse. El escenario aparece cubierto de estalactitas y una pareja con hojas de parra por el cuerpo y la cara hace una imitación muy convincente del hombre (y la mujer) de Neanderthal. El afán de reproducir en un foro a

los seres de la prehistoria, sin ningún comentario crítico, nos parece estéril tarea desde el punto de vista de la estética, aunque muy adecuado para estudios antropológicos. La sensación molesta que producen las figuras de cera se acerca un poco al desagrado de ver tres bailarines estupendos moviéndose con planeada torpeza y consciente mal gusto. No importa que los bailarines (Thrish Brown, Ana Sallemi y el propio coreógrafo) muestren una técnica insuperable, si premeditadamente ha dejado olvidado todo lo que es característico del hombre por simiesco que sea: sentido del humor, ternura, magia, sensualismo, agresividad, amargura, alegría, etc. Nada que tenga que ver con los sentimientos humanos existe dentro de estos seres que más bien parecen pertenecer a la especie menos desarrollada del reino animal. Pero como no quiero descartar la posibilidad de que la intención del coreógrafo haya sido precisamente ésta, es importante dilucidar entonces si valía la pena tomarse la molestia de hacer tantas maromas. ¿Hay aquí algún llamado al intelecto, al espíritu, a los sentidos? La respuesta indudable es no. ¿Entonces?

Inmediatamente después del aburrido numerito y habiendo visto ya una reposición desafortunada del ballet *Visiones fugitivas*, de Rosa Reyna, el turno correspondió a Rosalfo Ortega, novato coreógrafo de gran sensibilidad. El ambiente en la sala no podía ser más desabrido. La gente parecía aplastada por el peso de un gran vacío espiritual. En estas difíciles condiciones se inició *Intramuros*, con música de Kodaly (para cello solo) que dura más de 30 minutos. La aridez de la obra musical, aunada a la aridez de los diseños (Felguerez-Carrillo), hicieron que la aridez de la coreografía se hiciera más evidente. Por espacio de tantos minutos no llega a suceder realmente nada y cuando un movimiento inicia la sugerencia de algo más o menos traducible, nos remite bruscamente a otra idea que también vuelve a interrumpirse para seguir una "larga cadena de cenizas que llora sin llorar". La idea de frustración se comunica al espectador de principio a fin, aunque no en términos estéticos, sino absolutamente objeti-

vos. Lo extraño es que pocas veces se ha visto una integración más armoniosa de elementos (lo digo sin ironía) y que todos conduzcan a la exaltación sádica de lo que es y no es, de lo que llora sin llorar, cuando ya es ceniza. Creo que la idea de Rosalío no llegó a materializarse sino en el siguiente ballet, *Piezas y bagatelas*, de Gloria Contreras. Esta afirmación parecerá muy subjetiva de mi parte, pero sentí de manera inconfundible que estos momentos extraordinarios de apariciones suspendidas es una atmósfera (culminación notable de Roberto Cirou) sin que nada suceda realmente más que la insinuación de un millón de cosas, era precisamente lo que buscaba comunicar Rosalío Ortega. A pesar de todo, creo que es muy importante que surjan nuevos creadores, aunque tengan las ideas más largas que la experiencia.

Para terminar, un justo elogio a Rosa Reyna y Juan Casados por sus "solos" de *La luna y el venado*, a Roseyra Marengo por su gran categoría, a José Coronado por su intervención en *Visiones fugitivas* y al conjunto de percusiones del maestro Carlos Luyando por su fabulosa interpretación de la *Toccata*, de Chávez.

"Los estrenos de la temporada de danza", en *El Día*, México, D.F., 30 de noviembre de 1962.

Semblanza de Paul Taylor

En el próximo número de este Suplemento trataré de hacer la crítica de los conciertos que Paul Taylor y su compañía de danza moderna están presentando en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

Por ahora creo que lo primero es orientar al público sobre la personalidad de este coreógrafo y sus antecedentes.

Aparte de otras distinciones, Paul Taylor ganó el año pasado en París el premio de coreografía del Teatro de las Naciones que concede el Círculo Internacional de Críticos, con su obra *Insectos y héroes*. Por otro lado, Louis Horst, padre de la coreografía moderna, ha dicho de *Tres epitafios* que es una de las joyas más valiosas del vanguardismo.

Al analizar el surgimiento de un nuevo grupo de coreógrafos neoyorquinos, Selma Jeanne Cohen resumía hace poco en *Dance Magazine* la postura del *Avant-garde*:

“En los últimos quince años hemos presenciado el surgimiento de un grupo de coreógrafos cuya afinidad consiste en desligar la danza de toda referencia anecdótica y de cualquier asociación con sentimientos o formas habituales. Se apoyan algunos en el azar, otros en la búsqueda formal, pero todos coinciden en afirmar la independencia del movimiento para llegar a la danza pura.

Estos nuevos coreógrafos han reconocido y aceptado las innovaciones técnicas de sus predecesores pero rechazan el contexto, las motivaciones o puntos de partida de tales descubrimientos. Piensan que de continuar por este camino, bastante explorado ya —frustraciones, protestas, sentimentalismos—, el lenguaje deberá forzosamente de estancarse. Trabajan, entonces, en sentido inverso a sus maestros y parten del movimiento, olvidando el germen emocional, para concentrarse en los valores aislados de las formas, las texturas y los ritmos.

Habla después la señorita Cohen de las experiencias y hallazgos personales de Merce Cunningham, Katherine Litz, Erik Hawkins, Alwin Nikolais, Mido Garmy y Merle Marcano. Al referirse a Paul Taylor nos informa:

También han recurrido a las artes aliadas de la danza para encontrar su fuente de inspiración. Paul Taylor, quien antes de bailar era pintor, piensa en una línea de movimiento como pensaría en una serie de pinceladas destinadas a construir una línea. De esta manera, un desplazamiento sencillo en el foro se convierte, en un momento dado, en una explosión de movimientos con los brazos que parecen querer alcanzar todos y cualquiera de los puntos en el espacio. A veces puede ser necesaria una atmósfera especial. Paul Taylor usó el sonido de la lluvia para una danza de meditación, como Mido Garmy creó una obra con el sólo acompañamiento de un metrónomo que acentuaba la calidad mecánica del movimiento.

Pero más aleccionadora resulta la crítica que Walter Sorell hizo de los conciertos que dió este coreógrafo hace un año en el Hunter Playhouse de Nueva York. La traduzco íntegra para completar esta información.



Paul Taylor y Bette de Jong.

Al asistir a los conciertos de Paul Taylor uno haría bien en dejar a un lado, en el cuarto de los trebejos, las inquietudes racionales y el intelectualismo estético. Lo que ofrece el artista se puede disfrutar, y disfrutar muchísimo, en el terreno dinámico-visual, en el mundo en que las sensaciones y las formas se reducen con frecuencia a una imagen suspendida (¡qué emoción escultórica cuando baila!) o al estallido de contorsiones excéntricas. Durante las últimas décadas la danza moderna ha logrado acostumbrarnos a buscar relaciones psicológicas en los personajes y sentido social en los temas. Ahora, la moderna danza moderna ha reemplazado a estos hábitos por un complicado rebuscamiento que consiste en aparentar la máxima sencillez (*the supersophistication of being anti-sophisticated*).

Cualquier intento de narrar el contenido de estas danzas haría muy pobre favor a la forma en que Paul Taylor comunica sus íntimas experiencias — pesadillas o lo que sea. Por otro lado, los títulos son en general muy reveladores del contenido, aunque parezca increíble. En ocasiones hasta resultan literales, si bien de una manera bastante enigmática. Por ejemplo, en su nueva obra *Junction* (confluencia, coyuntura, junta), despliega pasarelas y pasea solemnemente a los bailarines por las tiras que atraviesan el escenario, sin que haya contacto entre ellos, en contraste con los tapetes que sí están íntimamente relacionados, o saca al foro una sábana sin otro propósito aparente que doblarla con la ayuda de su grupo. ¿No es ésta una forma literal de ilustrar “confluencia”, la “junta”? Tal vez uno sonría al ver esto, como sonría al ser agradablemente engañado. Sin embargo, no deja de ser una broma bastante simple. Además, cuando en el foro se presenta algún objeto de utilería, éste debe tener una justificación poética, si es que ha de ser manejado por los bailarines.

A pesar de lo anterior, esta danza es deliciosa y probablemente la más precisa en estructura y la más absorbente

en cuanto a la evocación de imágenes hermosas que haya realizado Paul Taylor hasta la fecha. Aquí supera el abuso de la angulosidad con una inyección de gracia en los medios expresivos, particularmente cuando se mueve contra la música (Bach) en lugar de seguirla o cuando crea, en momentos de transición sin música, imágenes con cuerpos moviéndose lentamente en una intrincada composición. Recursos contrapuntísticos de gran belleza prevalecen en esta alegre danza que proyecta vitalidad física y encanto visual, al grado de hacernos olvidar el problema de su significado.

Su ballet *Insectos y héroes* tiene un fuego y una frescura que dominan en todo momento. Alterna ideas llenas de gracia con otras francamente absurdas, lo que parece estar constituyendo la marca de fábrica de este excelente bailarín que, en momentos de negación de sí mismo, ha creado pasajes de gran belleza lírica. Su compañía de cinco bailarines y el apoyo plástico de sus diseñadores han contribuido ampliamente con sus recursos personales a realizar las concepciones de este coreógrafo.

Encuentro un desarrollo sólido y continuo en las obras del señor Taylor, a partir de 1958, en que presentó *Acertijo e Imágenes y reflejos* y, más tarde, aumentando siempre su fuerza creativa, en *Tablas y fibras*. Que los dioses (y los hombres) al favorecerlo, le conserven ese talento único que empieza sólo ahora a desplegar.

Los últimos conciertos de esta Compañía en Nueva York (noviembre de 1962) están reseñados por Doris Hering en *Dance Magazine* de este mes. Habla la autora —en un tono muy parecido al de la crítica anterior— del impacto dinámico directo, del bello empleo de los trastos escénicos y de las exquisitas formas contrapuntísticas. Le interesa la simetría musical frente a los movimientos asimétricos y un cierto espíritu juguetón, a la manera de los niños muy chicos. El resto de la nota se reduce a narrar lo que sucede en el foro.

La Compañía de Paul Taylor está integrada en la actualidad por Betty de Jong, Elizabeth Walton, Renee Kimball, Dan Wagoner, Sharon Kimmey, Thomas Skelton y Richard Barr.

“Semblanza de Paul Taylor”, en *Ovaciones*, México, D.F., 3 de febrero de 1963.

La moderna danza moderna

Con un total de ocho coreografías, Paul Taylor presentó una breve temporada de danza moderna en el Palacio de Bellas Artes. Su compañía de cinco espléndidos bailarines (con él son seis) nos dio oportunidad de conocer parte de la corriente dancística más avanzada de Estados Unidos. Al mismo tiempo nos dio oportunidad de apreciar el trabajo de artistas famosos en la plástica y en la música.

Paul Taylor le impone al espectador una definitiva vuelta a las experiencias más sanas y las emociones más genuinas, al espíritu juguetón de los años inocentes. No es posible sentirse defraudado cuando con el sentido del humor más ingenuo (a pesar de que la ingenuidad sea producto de una elaborada creación) se dedica a doblar sábanas en el foro, o a colocarse ostentosamente en el centro del escenario para regresar entre bambalinas sin haber hecho nada. Nos da Paul Taylor lo cotidiano expresado en un lenguaje que se dirige a los sentidos, con todo el desenfado del que ve las cosas por primera vez. Parece decirnos, ¿por qué la violencia, por qué el drama, por qué la grandilocuencia? Su mundo es sencillo y optimista; es la esencia del hombre cuando logra una armonía interior.

En su pequeño ballet *Unión*, con una intensa obra de Bach para cello solo, el coreógrafo contrapone un intrincado dinamis-

mo, al *adagio*, y un lento y prolongado paseo, al *allegro*, lo que produce en el espectador la más extraña y fascinante emoción. Todos los bailarines se mueven con un diseño diferente en secciones fugadas o de integración por medio de líneas-fuerza y temas en desarrollo. La complejidad de la composición va en aumento hasta la prodigiosa secuencia lírica del final, que probablemente habrá de permanecer como uno de los grandes momentos en la historia de la coreografía moderna.

Tres epitafios es otra de sus obras más características en cuanto al empleo de su muy personal humorismo. Cuatro fantasmitas —lo que sean en realidad no importa— se pasean lánguidamente, entrando y saliendo del foro, sin nada que hacer sino mostrar su calidad de seres incongruentes.

En *Tabla* recurre al eterno del cortejo (“romance arcaico”) con una gracia que parece de iluminado. Los bailarines, en el colmo de la perfección técnica —Elizabeth Walton y Dan Waggoner— contribuyen definitivamente al éxito de este delicioso retablo.

Pero es en *Rastros* donde Paul Taylor nos convenció de sus grandes cualidades poéticas. Esta danza, eminentemente lírica, reproduce la actitud amorosa del hombre que pasa de una mujer a otra, en un encadenamiento sin principio ni fin. La música y la escenografía (una rueda con rayos que gira incesantemente) contribuyen a dar la textura de suspensión en el tiempo y en el espacio que la danza proyecta como un hondo suspiro que no llegará a morir. Las distorsiones del cuerpo, tan usadas por este coreógrafo, tienen aquí una calidad envolvente que las desliga de cualquier aspereza inadecuada.

En *Insectos y héroes* juega nuevamente con los detalles humorísticos y una cierta seriedad de niño pícaro, pero lo prolongado de la obra, junto con la aridez y monotonía de la música, además del reiterado personaje “insecto” que llega definitivamente a molestar, van enfriando al espectador conforme transcurre el ballet, a pesar de los momentos extraordinarios que logra inventar este talentoso coreógrafo de 32 años.

Meridiano tampoco es una obra redonda, por la evidente falta de línea estructural en las ideas. Sin embargo, apasiona el trabajo musical de Pierre Boulez y una iluminación casi mágica de Thomas Skelton. La música concreta incluye una sección cantada, de paralizante belleza. Acorde con ésta, Elizabeth Walton baila un solo en el que despliega esa técnica singular que ha desarrollado el señor Taylor (la suavidad creciendo en razón directa del esfuerzo físico) y aun siendo bidimensional, está llena de contrastes, por el empleo alternado de las posiciones cerradas y abiertas y por el fluidísimo braceo, que llena con su proyección todos los puntos del escenario.

La forma en que Paul Taylor mueve el cuerpo, y hace moverlo a sus bailarines, tiene tres características fundamentales: la invención, la sutileza y la lógica interna; elementos que al combinarse con otros secundarios lo llevan a uno de sorpresa en sorpresa.

Pieza de época hizo reír a carcajadas (al principio sólo tímidas risitas) incluso a los más endurecidos espectadores, que gozaban como niños con el candelabro de bolitas de ping-pong, con las tres mujercitas mecánicas y con las cuatro ninfas tontas.

Aureola recrea una atmósfera que recuerda *Las silfides*, lo que no le gustó a ciertas personas, aunque otras expresaron que era acertado el empleo de las soluciones tradicionales si el resultado era convincente, porque "un creador toma, transforma, respeta o desintegra lo que le viene en gana, si así lo necesita", con tal de lograr la expresión de sus más genuinos sentimientos y sus más íntimas necesidades artísticas.

"La moderna danza moderna", en *Ovaciones*, México, D.F., 10 de febrero de 1963.



Gorostiza rectifica

Después de cuatro años de proteger a un reducido número de bailarines, concediéndoles prácticamente todo el subsidio de danza, Celestino Gorostiza ha abierto al fin las puertas del INBA a los prestigiados grupos que dirigen los coreógrafos de danza moderna Guillermina Bravo y Xavier Francis. Tal medida se debió no sólo a la situación caótica en que se encontraba la compañía oficial de danza, sino a un plausible deseo de justicia en el ánimo del director de Bellas Artes.

La importancia de esta rectificación sólo puede comprenderse cuando se han palpado día con día y año con año los inmensos sacrificios que el Ballet Nacional y el Nuevo Teatro de la Danza han debido hacer para no sucumbir en medio de la más absoluta de las miserias, sin recursos para subsistir en lo personal ni para llevar adelante experimentos y búsquedas de indudable valor.

Recordemos que tanto la danza como el ballet son incosteables, al igual que la ópera y la sinfónica (el marqués de Cuevas gastaba un millón de dólares cada año en su compañía de ballet, a pesar de tener continuamente el teatro lleno, a los precios de París). Menos comercial todavía, por su carácter intrínseco, resulta la danza experimental de vanguardia, aun cuando despierte el apasionado entusiasmo del público que rastrea y asiste a los conciertos clandestinos —por falta de publicidad— que se logran realizar en la ciudad de México. En nuestro país no existe,

como en otras partes del mundo, una burguesía que ampare la cultura, como queda demostrado por su actitud respecto al nuevo impuesto del 1% para la educación. A esta razón, a las condiciones propicias y al esfuerzo personal de los iniciadores de la danza en México, se debió el otorgamiento, a partir de 1947, de un subsidio gubernamental para la danza moderna.

Cuando el licenciado Álvarez Acosta dejó la dirección del INBA, hace cuatro años, había encontrado finalmente la forma de impulsar con eficacia y sin discriminación los esfuerzos artísticos de los diferentes grupos. Le tomó un par de años darse cuenta de que la integración de grupos no era producto de caprichos personales o vanidades insaciables, sino el fenómeno lógico que resulta de trabajar en equipo y a base de un esfuerzo físico junto al cual da risa el realizado por los comandos norteamericanos en Birmania durante la segunda guerra mundial. Todavía hay gente que no comprende lo que significa el trabajo artístico colectivo, e ignora que lo fundamental es la afinidad en las ideas, en el criterio estético y hasta en el carácter, además de un respeto absoluto por los compañeros y por el tipo de expresión que contribuye a desarrollar cada bailarín.

Todo parecía estar marchando —incluso la crisis producida por el descubrimiento de que el realismo socialista en la danza no era más que *mexican curious* con mensaje—, y los grupos trabajaban intensamente en medio de la competencia más positiva y sana que se pueda imaginar. (Tener enfrente a otros grupos en condiciones semejantes es uno de los acicates más fuertes.) Sin embargo, un cambio de director, de jefe y de subjefe trajo una vuelta a la tendencia de hacer “una gran compañía de danza moderna con los mejores bailarines de México”, que ha servido únicamente para llegar una vez más al caos y a la necesaria rectificación. Haciendo un aparte, debo con pena informar que este proceso se inicia nuevamente ahora —¡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.

El nuevo panorama

Durante los últimos días de febrero, el señor Gorostiza firmó un contrato de trabajo con los grupos Ballet Nacional y Nuevo Teatro de Danza, que dirigen Guillermina Bravo y Xavier Francis, para garantizar a estos artistas la ejecución de 20 funciones durante el presente año, con un pago de tres mil pesos por función; además de pagar el local (Teatro del Bosque) y la publicidad. A cambio de esto, los grupos se comprometen a pagar a bailarines, vestuario, escenografía, música y papeleta del teatro, además de organizar su propia publicidad o vender sus funciones de antemano a instituciones o sindicatos. Las entradas de taquilla quedarán también como ganancia de los grupos. Aquí hay, desde luego, una gran comprensión de lo que significa impulsar la danza. No es razonable, en el terreno del arte, convertirse en jefe de un grupo sumiso de empleados que estiran lánguidamente la mano cada 15 días para cobrar sus raquícas "becas", mientras eluden sus responsabilidades y gritan en favor de la libertad de expresión, cuando ésta significa montar lamentables bodrios (léase *Fantasia*, de John Sakmari, en la temporada del año pasado en Bellas Artes), olvidando que la libertad y el respeto se ganan a brazo partido, que son el resultado de un esfuerzo personal o colectivo y no a una concesión gratuita del jefe en turno, que lo mismo puede ser un "azul" que un "tamarindo" o un hombre inteligente. La ayuda, el impulso, el estímulo, las facilidades, etc., deben consistir en dar el empujón indispensable para que el esfuerzo de cada grupo o individuo fructifique cuando amenaza perderse.

El por qué de un fracaso

La temporada realizada en Bellas Artes el año pasado se montó en condiciones tan irregulares que los resultados no se hicieron esperar. La división cada vez más grande entre la directora

—Ana Mérida— y el grupo orilló a aquélla, en un arrebató infantil, a poner la temporada en manos de los bailarines, quienes por su probada falta de disciplina y seriedad —salvo una o dos excepciones— sólo lograron “hacerse bolas”. Como el señor Gorostiza les rogó que aplazaran sus inconformidades hasta después de la temporada y, amparándose en la petición que repetidamente le hicieron para que el subsidio de danza se repartiera “equitativamente entre los grupos profesionales” —ahora se desdican y piden que se les restituya la exclusividad—, a principios de este año suspendió todo movimiento, con objeto de reestructurar las actividades de danza. Al faltarles el pago quincenal, y ante la supuesta amenaza de que el subsidio iría a parar a manos de la mencionada gran compañía de ballet clásico, los bailarines de la compañía oficial interpusieron una demanda de amparo contra los actos del INBA que lesionaban sus intereses económicos. La demanda se perdió al manifestar Bellas Artes que estaba dispuesto a subsidiar a dicho grupo en las mismas condiciones que a los demás, siempre y cuando pudieran probar sus integrantes, ante un consejo, su posibilidad de cumplir con un contrato semejante. Igual ofrecimiento se ha hecho al Ballet Popular que dirige Guillermo Arriaga, y a otros posibles candidatos que con nuevo estímulo se organizan ya para tener las obras suficientes en número y calidad para un concierto completo.

La próxima temporada de danza se hará, por consiguiente, sobre nuevas bases, y se iniciará a fines del mes de mayo con el estreno de una extensa obra de dos horas que presentará el Nuevo Teatro de Danza, llamada *Enlaces*, con coreografía de Xavier Francis. A partir del 7 de junio, el Ballet Nacional iniciará su correspondiente semana de funciones con el estreno de dos obras: *Luzbel*, de Raúl Canelo, y *Danzas de Calor*, de Carlos Gaona —ambas con música de Rafael Elizondo— y la reposición de *Hechicerías*, de Guillermina Bravo y, probablemente, *Imágenes de un hombre*, de la misma coreógrafa.

En caso de que en un lapso razonable no se presente ningún otro grupo en condiciones de realizar conciertos, las menciona-

das compañías tomarán el tiempo no cubierto y presentarán otras obras de su repertorio.

Entretanto, el Ballet Nacional iniciará en breve su Temporada Infantil de Danza en el Teatro del Bosque. Recientemente dio dos conciertos en Ciudad Universitaria —Teatro de Arquitectura—, con el título de *El niño en la danza*, en los que estrenó una obra realizada por ocho coreógrafos, con base en un libreto de Emilio Carballido.

¿Será este año el de la instauración definitiva de la danza moderna mexicana?

Cabe recordar, para quien lo haya olvidado, que el Ballet Nacional es el grupo más antiguo de danza moderna en nuestro país. Fue fundado en 1948 por un grupo de jóvenes coreógrafos y bailarines que sintieron la necesidad de apartarse del burocratismo que comenzaba a hacer presa del movimiento artístico mexicano en general. Querían, además, ser parte consciente y actuante en el desarrollo y en la integración social y cultural de su país. Sabían lo difícil que resulta conquistar simultáneamente un lenguaje y un público. Querían hacer una danza moderna liberada de enfermizos subjetivismos; una danza moderna sólida, capaz de ser divulgada, de perdurar más allá del impacto natural de lo novedoso; una danza que tuviera por norma, no el virtuosismo sino el progreso constante de la conjunción forma-contenido; una danza fuerte, con resonancias universales. El camino ha sido duro, difícil y ha limitado muchas veces la proyección de este grupo. El actual convenio con el INBA permitirá al Ballet Nacional mostrar, depuradas, las experiencias que acumuló durante 15 años.

“Gorostiza rectifica”, en *Política*, México, D.F., 1º de mayo de 1965.

El Segundo Festival (I)

Para todos los amantes de la danza, los días pasados han sido de verdadero regocijo. Después de varios meses de vacío, desde que se presentó Paul Taylor en enero pasado, súbitamente el aficionado experimenta todas las noches nuevas y contradictorias emociones.

El 31 de mayo se inició en el Teatro del Bosque el Segundo Festival de Danza Mexicana, bajo el patrocinio del INBA, en el que participaron el Ballet Nacional (Guillermina Bravo), el Nuevo Teatro de la Danza (Xavier Francis) y el Ballet Popular (Guillermo Arriaga), con el estreno de varias obras de danza moderna.

Casi simultáneamente, el *Ballet del Siglo XX*, dirigido artísticamente por Maurice Béjart y apoyado económicamente por el gobierno de Bélgica, inició su breve temporada en el Palacio de Bellas Artes, con 12 obras de repertorio, algunas de las cuales han logrado enorme prestigio en Europa.

El Nuevo Teatro de la Danza, después de cuatro años de inactividad forzosa, estrenó la obra *Enlaces*, creada por su director, Xavier Francis, a partir del tema de la tierra, el agua, el aire y las relaciones humanas de una comunidad primitiva. *Enlaces* está dividida en nueve secciones y tiene una duración aproximada de hora y media. Se trata de una obra profundamente poética, que nos habla del hombre cuando está en armonía con su comunidad y con los elementos de la naturaleza.



Maurice Béjart

Da la impresión de que el coreógrafo hubiera querido darnos, con gran sinceridad y honradez, la imagen de un mundo armonioso y desprovisto de los horrores de la "civilización" y la tecnología modernas. Vemos aquí a hombres y mujeres sin corazas neuróticas, entregados a los quehaceres cotidianos con la flexibilidad y el instinto alerta de los espíritus contaminados.

Parece que Xavier Francis se hubiera fascinado con la capacidad que tienen algunos grupos campesinos de México para conciliar los aspectos esenciales de la vida con una salud mental y una sensibilidad tan grandes, que no sólo les hace crear la belleza de sus objetos artesanales, sino lograr la armonía por medio del trabajo comunal.

Sin embargo, aun vislumbrando la intención temática del coreógrafo, la obra no llega a tener la plenitud formal necesaria debido a fallas de oficio, y tal vez a un exceso de honradez.

Xavier Francis es uno de los coreógrafos con más sentido musical que tiene México. Sus clases tienen fama de estar enriquecidas por su brillantísima ejecución con el tambor. En *Enlaces* las percusiones y la flauta ocasional, aunque muy bellas, resultan pobres e incoherentes. Se entiende que la intención era crear la atmósfera de sencillez y finura —aquí entra el exceso de honradez— que se respira en un medio así; pero la extensa duración de la obra hubiera requerido una ración suplementaria de música o de efectos de sonido, como el muy hermoso del final.

Por otra parte, el vestuario resultó a veces contradictorio con la calidad abstracta de la obra. Los calzones de indio, además de deformar las líneas del cuerpo, resultan excesivamente naturalistas, así como los bordados demasiado folklóricos.

Otra falta técnica que impidió la redondez de la obra —y tal vez la más importante— es el abuso de los oscuros y de las secuencias en tiempo de adagio —lentas y sostenidas—, que por un lado quitan fluidez a la coreografía y por otro la hacen parecer carente de estructura. Como el tema no establece ninguna situación conflictiva, se siente la necesidad de una textura fluida que

sostenga el hábito poético que se desprende del tratamiento propiamente dancístico y de la concepción general del ballet.

No obstante, creo que hay momentos tan inolvidables en esta obra, de tanta altura estética y de tal calidad emotiva, como los que nunca lograrán crear un Béjart ni muchos coreógrafos espectaculares del mundo.

El ballet belga

Maurice Béjart, artista francés contratado desde hace años para dirigir el Ballet del Siglo XX, de Bélgica, se presentó en México por primera vez con un programa de homenaje a Stravinski que incluía dos horrores —*Polichinella* y *Juego de cartas*— y un ballet muy respetable: *La consagración de la primavera*.

Haciendo a un lado los dos horrores, por ser material para un extenso libro sobre todo acerca de lo que no se debe hacer en coreografía, nos dedicaremos a *La consagración*, que es tarea más estimulante.

Béjart quiere ser “moderno” a toda costa, pero por desgracia lleva todavía debajo del zapato de punta italiana la calza de Luis XIV, con todo y moños de seda.

La consagración es una obra bien resuelta y con firmes columnas sustentantes: una partitura capaz de despertar a las piedras, un tema infalible —el erotismo— y un grupo inmenso de estuendos bailarines. Pero en todo momento hay un resabio de inautenticidad, de *pastiche*, de cobre a punto de aparecer (que en este caso serían los amaneramientos). De todos modos, la acción está tan bien medida y los grupos se mueven en forma tan impresionante —verdadera coreografía de masas—, que uno termina entregándose a la obra, aun cuando le quede una pequeña molestia en algún repliegue del cerebro.

El ballet se inicia con un grupo de 18 o 20 hombres que en una especie de cueva empiezan a despertar “como una inmensa fuerza primitiva largo tiempo dormida”. Sus movimientos son

gorilescos, de hombres cavernarios. Los jefes del clan eligen a un joven y lo inician con duras pruebas. En la segunda parte, las mujeres bailan con una elegida, mostrándose sumisas y protectoras ante ella. Más tarde entran los hombres y las mujeres hacen un círculo alrededor de la elegida, hasta que llega el maltrecho iniciado y se consuma "el amor humano en su aspecto físico" en un final impecablemente resuelto.

Como se ve, la estructura es también sólida: grupo de hombres, elegido; grupo de mujeres, elegida, enfrentamiento y consumación. Una fórmula simétrica muy efectiva y muy válida.

Pero volviendo a la calza de Luis XIV, ésta se hace evidente en el braceo inútil y excesivo, en los "solos" de corte convencional y en la limitación de los movimientos por falta del empleo decidido del torso, de las caderas, de las costillas, en fin, de los movimientos de adentro hacia afuera en proyección expansiva, gran conquista y bendecida aportación de los auténticos modernos.

"El Segundo Festival", en *Política*, México, D.F., 15 de junio de 1963.

El Segundo Festival(II)

Nos hemos referido con anterioridad a la nueva y extensa obra de Xavier Francis presentada durante el Segundo Festival de Danza Mexicana que se efectuó, recientemente, en el teatro del Bosque. El grupo que siguió en turno fue el Ballet Nacional de México, que estrenó dos obras lamentables: *Ballata*(?) de Joan Gainer, y *Danzas de calor*, de Carlos Gaona, con música de Dave Brubeck y Rafael Elizondo (por encargo especial) y diseños de Xavier Lavalle y Guillermo Barclay, respectivamente. Las obras que integraron el resto de los programas fueron: *Hechicieras* y *El paraíso de los ahogados*, de Guillermina Bravo; *La iniciada*, de David Wood, y *Cuatro en el foro*, de Carlos Gaona; ballets de reposición, ya reseñados.

Hace unos cuatro años que Joan Gainer apareció por México durante sus vacaciones neoyorquinas. Se acercó entonces al Ballet Nacional y tuvo oportunidad de montar una pequeña obra llamada *Bachiana*, con dos bailarines de esos que enriquecen cualquier danza por su enorme capacidad de recreación: Valentina Castro y Carlos Gaona. El éxito de esta danza permitió suponer que, a su regreso a México, Joan Gainer podría montar con toda facilidad la danza que le pidió el Ballet Nacional para "abrir programa". Pero para hacer coreografía es necesario contar con algo más que el abc del oficio; son necesarios la invención, el sensualismo rítmico, la congruencia y muchos

etcéteras. ¿Para qué escoger a Brubeck cuando no se puede ir más allá de los pasos copiados al estilo de escolita?

Carlos Gaona, por otro lado, inventa movimientos sin el menor esfuerzo, pero nunca sabe qué hacer con él, ni integrarlo congruentemente a los otros elementos. Además, en las *Danzas de calor* se hacen evidentes una vez más su falta de oficio básico y su incapacidad para penetrar el fenómeno poético —lo que es todavía más grave. Anna Sokolow me contaba que sólo después de diez años de hacer ejercicios coreográficos en el taller de Louis Horst pudo comenzar a pensar en lenguaje dancístico.

Pero los fracasos sólo enseñan cuando se les acepta con humildad —y eso es lo que está haciendo falta en el medio del arte, en general—, porque es más importante aceptar el fracaso y volver a empezar desde el principio (en caso que el material valga la pena) que remendar dentro del ofuscamiento y el engaño. La responsable, en todo caso, es la directora artística del grupo, Guillermina Bravo, quien haciendo uso de su autoridad, por un lado suspende *Luzbel*, de Raúl Flores Canelo, y por otro permite la presentación de obras que ni siquiera tienen el pretexto de ser búsquedas novedosas o experimentos audaces. Hay fracasos llenos de grandeza, como el de *La resortera de oro*, de la misma Guillermina, y fracasos injustificables, como esta insulsa *Ballata* con trajes de revista musical cursi (ellas) y sudaderas de deportista (ellos), donde bailarinas tan extraordinarias como Valentina Castro y tan bellas y con tanto futuro como Tania Álvarez transitan sin pena ni gloria por el foro, tratando de no ser tragadas por la nada, al compás de una música que la coreógrafa ignoró no sólo en su aspecto estrictamente musical sino en su función sugeridora.

Es muy difícil para el crítico opinar acerca de la organización interna de un grupo, pero en este caso puedo hacerlo con cierta razón, porque hace dos años fui integrante activa del Ballet Nacional y conozco de cerca o, lo que es más importante, con la objetividad que otorga la distancia, el trabajo interno de este grupo y sus inmensas cualidades y vicios. Esto me recuerda la

conclusión a la que ha llegado un amigo teorizante después de meditar largamente sobre la traída y llevada polémica de “libertad o arte dirigido”. Claro que no podré dar más que un esquema de esta conclusión, a riesgo de propiciar confusiones; pero creo que será útil mencionarla. “No existe más arte que el dirigido”, sólo que a veces está muy mal dirigido. La libertad es el privilegio de los que se han ganado el derecho de ejercerla, y siempre será ésta una libertad condicionada y relativa, aun cuando esté sólo condicionada por la vanidad. En el Ballet Nacional hay un espíritu democrático que ha favorecido el crecimiento y madurez de muchos de sus miembros, pero que ha servido de estímulo también a las peores vanidades. Si una persona se siente con voz y voto y se acostumbra a ser escuchada aun cuando hable de cuestiones artísticas con una autoridad que sus capacidades no justifican, corre el riesgo de perder de vista la justa dimensión de sus limitaciones. En ese momento, y por su propio bien, la autoridad del más capaz debe hacerse presente para imponer su criterio en beneficio del grupo. Si una autoridad tan competente como la de Guillermina Bravo, orgullo genuino de nuestro arte, pierde terreno y es menoscabada porque respeta con exceso a personas que no han llegado siquiera a la mayoría de edad artística, entonces creo que se debe dar la voz de alarma.

Joan Gainer no sólo medró con su *Ballata* el esfuerzo que durante tantos años ha hecho el Ballet Nacional para lograr reconocimiento y ayuda, sino que su presencia como bailarina contribuyó a aumentar la pobreza de las obras de Gaona.

La suspensión de *Luzbel*, de Raúl Flores Canelo, muestra por un lado la irresponsabilidad del coreógrafo —si es que no terminó a tiempo para el estreno— o su incompetencia —y en este caso la acertada actitud de la directora artística al suspender el ballet— y por el otro su debilidad al no suspender dos estrenos injustificables.

La admiración que se le tiene al Ballet Nacional se basa fundamentalmente en la disciplina y capacidad de trabajo de sus integrantes, y en el talento coreográfico y la tenacidad organiza-

dora de Guillermina Bravo. El público va, por lo tanto, a buscar al teatro el resultado de estas cualidades, pero cuando no puede ver las obras de Guillermina Bravo porque ésta cede su lugar a las de otros, y tiene que soportar lo insoportable, es de pronosticarse que este grupo irá rápidamente hacia abajo.

Creo que alentar el esfuerzo de los noveles no significa sacrificar al público y, en acción de bumerang, a los mismos que con su esfuerzo han contribuido a dar forma y vida al Ballet Nacional.

“El Segundo Festival”, en *Política*, México, D.F., 15 de julio de 1963.

El Ballet Nacional en Bellas Artes

Cinco obras nuevas de danza moderna presenta este formidable grupo de bailarines, coreógrafos, escenógrafos y asesores. La directora, Guillermina Bravo, ha sabido integrar los esfuerzos de varios artistas, con gran tenacidad y extraordinaria visión artística.

Sin embargo, el programa tiene desaciertos —como programa— que no sé hasta qué punto podrían haberse evitado, sobre todo si se toman en cuenta estos antecedentes:

Al desaparecer este año la compañía oficial de danza moderna que el INBA creara y liquidara, no quedó en pie sino el tres veces heroico Ballet Nacional (18 años de incompreensión en tres gestiones administrativas), que por mantenerse independiente ha debido sufrir las más severas indigencias económicas; como único grupo experimental que sobrevive en México, el Ballet Nacional hubo de salvar el año artístico oficial en lo que a danza moderna se refiere, a base de un esfuerzo sobrehumano para superar lagunas explicables y sin tiempo suficiente para realizar un programa mejor combinado.

Cinco coreógrafos —Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Bodyl Genkel, Valentina Castro y Guillermina Bravo— trabajaron de prisa, pero con independencia y libertad, para ahondar en sus propios caminos. No se produjo, por desgracia, la coinci-



Bodyl Genkel

dencia de que, una vez reunidas las obras, el programa tuviera el necesario contraste. Las buenas programaciones sólo pueden hacerse cuando los grupos muestran sus obras nuevas con más frecuencia y a base de alternarlas con reposiciones. Pero en este caso se trata de cinco conciertos en todo un año.

Ninguna de las obras toca el tema del amor, no hay momentos verdaderamente dramáticos, la sensualidad (salvo en la pri-

mera secuencia de *Danzas primitivas*) no aparece casi, y además, las obras musicales son difíciles y áridas; no se produce la catarsis ni el estímulo vital que por contagio despiertan en el espectador los ritmos sensuales y las melodías apasionadas.

Esto se debe tal vez a que cada coreógrafo tiene su propia línea de desarrollo artístico que le impide en determinado momento atacar temas que no corresponden a un proceso muy personal de creación. Pero el resultado global es inevitablemente frío.

También pudo haber sucedido que si todos los temas se hubieran referido al amor, podríamos haber salido del teatro derramando miel.

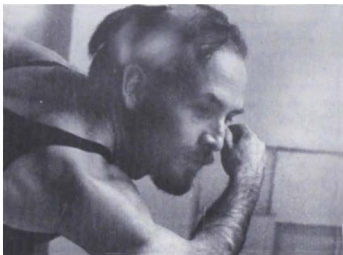
En este programa encuentro, por ejemplo, tres obras con temas alegóricos, dos divertimentos (juntos, además), otras dos en que se ensaya la palabra, tres obras con música concreta, cuatro "en mallas" y una con trajes suntuosos, dos *pas de deux* seguidos, etc., dando al programa una monotonía que se traduce en esa fría uniformidad de que hablábamos.

No es éste el caso si nos referimos a las obras por separado. Cada una tiene méritos propios que vistos en la correcta perspectiva son innegables.

Los bailarines de la legua, de Bodyl Genkel, es un delicioso divertimento realizado con maestría formal y buen gusto. La instrumentación de Leonardo Velázquez sobre danzas preclásicas intenta dar el carácter crudo (que llevado a la corte se convirtió en exquisito) de los grupos ambulantes, pero en realidad resultó un *pastiche* que no está a la altura de la idea y predominó demasiado.

En *Adán y Eva*, con todo y su infinita gracia, Raúl Flores Canelo y Valentina Castro abusaron de la pantomima, lo cual le resta interés a la obra. Los diseños de Canelo son bellísimos y la música de Elizondo es un experimento fascinante como todos los que emprende este notable compositor.

Luzbel marca un camino, junto con *La portentosa vida de la Muerte*, de conciliación entre los temas locales y los estilos de



Luis Fandiño

vanguardia surgidos de otras atmósferas. Salir del realismo maniqueísta para encontrar un realismo poético con raíces míticas, me parece una hazaña deslumbrante. En *Luzbel* transita el lenguaje mágico de los danzantes como poderosa síntesis de una modernidad todavía rica en mitos y vibrante de manifestaciones ingenuas, imaginativas y solemnes. Su factura no siempre es rigurosa, pero la concepción es de tal modo sólida que no puedo menos que emocionarme ante un hallazgo de esta magnitud. *La poderosa vida de la Muerte*, de Guillermina Bravo, es la realización madura y dialéctica de esta misma concepción; es la tradición mexicana integrada al panorama artístico internacional que salva la distancia entre lo anacrónico y ese eclecticismo que es capaz de aunar los elementos contradictorios de nuestra realísima realidad. El rigor con que está trabajada esta obra exige del público una participación atenta. En cierta forma es un reto que

debe halagar al espectador sensible que busca en el arte algo más que el deleite. La partitura de Mabarak es excelente, y junto con los diseños de Canelo contribuye en gran medida a la perfección y pureza de la obra de danza más importante —lo afirmo con plena convicción— que se ha realizado en México.

El programa culminó con *Danzas primitivas* de Carlos Gaona, que es el único ballet de la noche donde se nos recuerda que “los cimientos de la vida son sensuales”, como dijo Carlos Fuentes. La primera secuencia es muy brillante y produce enorme estímulo vital. Además, los bailarines se muestran en todo su esplendor (Roseyra Marengo, Raquel Vázquez, Freddy Romero y Luis Fandiño, sobre todo) gracias al despliegue que hace el coreógrafo de la técnica de danza moderna más depurada. Carlos Gaona sigue otra ruta, acertada también, que hablando directamente a los sentidos alivia nuestra carga neurótica de hombres —y mujeres— endurecidos por la desilusión.

“El Ballet Nacional en Bellas Artes”, en *El Día*, México, D.F., 3 de agosto de 1964.

¿Liquidará el INBA su compañía de ballet clásico?

En vista de los rumores tan contradictorios que circulan sobre el destino del Ballet Clásico de México, y a sabiendas que entender la lógica burocrática aplicada al arte resulta siempre difícil, decido entrevistar a Tulio de la Rosa, uno de los bailarines que integran el Consejo Artístico de esa compañía.

—No sé qué está sucediendo, Lin, y la incertidumbre es de lo más injusta. El 26 de julio dimos el último concierto en Bellas Artes y nuestros contratos se vencieron terminando ese mes. Suponíamos que después de unas breves vacaciones el INBA nos llamaría para darnos nuevos planes de trabajo. Veinte días más tarde nos informaron que se llevaría a cabo una junta, pero la cancelaron al día siguiente y todavía estamos esperando.

—¿Qué crees tú que hay detrás de esta actitud?

—Francamente no me atrevo a asegurar nada; por un lado me parece imposible que desaparezca la compañía, o mejor dicho, la idea de la compañía como órgano oficial del INBA, no sólo por el enorme esfuerzo acumulado y el éxito evidente que alcanzó la temporada, sino por el gasto que se hizo. No me cabe en el juicio que se hayan montado 14 nuevos ballets, con todo lo que esto implica en cuanto a gastos de trajes, decorados, etc., para arrumbarlo todo en las bodegas. Además, se pagaron los derechos de muchas obras musicales y coreográficas.

—Y los integrantes ¿qué garantías tienen en el aspecto económico?

—Los contratos terminaron junto con la temporada y no tenemos otra fuente de ingresos. Como no se nos dio aviso alguno, nadie buscó a tiempo clases, televisión, o lo que sea; pero lo peor es que ni siquiera hemos reorganizado el Ballet de Cámara en el que podríamos, como el ave fénix, resurgir de las cenizas. ¿Hasta cuándo creerán los dirigentes del INBA que debemos esperar? Tal vez piensen pagarnos este lapso de inactividad como si se tratara de unas largas vacaciones. Bueno, supongo que tendrán que actuar con alguna lógica. Mientras tanto, se nos hace muy difícil esta incertidumbre.

—Pero yo he oído que han tenido conflictos internos.

—Te explicaré, porque es más simple de lo que parece. En una junta que se llevó a cabo antes de la clausura de la temporada, Ana Mérida, que es la jefa del Departamento de Danza, nos informó que el INBA estaba dispuesto a seguir manteniendo la compañía hasta el fin de año y que los sueldos no cambiarían. No nos preguntó entonces si estábamos dispuestos a continuar trabajando y bajo qué condiciones. Todos dieron su opinión, incluyendo los miembros del Consejo (Laura Urdapilleta, Nellie Happee y Tulio de la Rosa). Las peticiones, que quedaron asentadas por escrito, fueron tres: 1) que se trajera a un maestro que no fuera Enrique Martínez (maestro y coreógrafo norteamericano que fue contratado para actuar como director artístico de la compañía); 2) que se pagaran aparte los trabajos en ópera y televisión que se realizaran fuera del horario estipulado en los contratos, y, 3) que el Consejo Artístico, escogido por los bailarines, y la estructura de la compañía, permanecieran igual. Este escrito fue firmado sólo por los bailarines y enviado al director del Instituto por medio de su Departamento de Danza. Tal vez allí esté la clave de todo. Seguramente el INBA estudia todavía las peticiones de los bailarines para poder tomar una decisión antes de llamarnos.

—Pero ya algunos bailarines están participando en otras actividades, lo cual contradice tu optimismo.

—Te puedo garantizar que nadie ha abandonado la compañía. Lo que pasa es que muchos hemos tenido que incursionar por allí para poder resolver en parte el problema económico. Además, nunca hemos dejado de tener otras actividades, aun bajo contrato, si ello no afecta el horario de la compañía. Yo confío en que todo saldrá bien y no se repetirá lo que le sucedió a la compañía oficial de danza moderna, que fue disuelta de un día para otro.

“¿Liquidará el INBA a su compañía ballet clásico?”, en *El Día*, México, D.F., 26 de agosto de 1964.

Temporada del Ballet Clásico de México

Este año parece iniciarse bien en cuestiones de danza. El Ballet Clásico de México ha sido contratado por el INBA para dar ocho conciertos en el Palacio de Bellas Artes a partir del próximo 30 de abril.

Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Jorge Cano, Bettina Belluomo, Susana Benavides y Francisco Martínez, participan como solistas; el "cuerpo de baile" consta de 24 espléndidos bailarines.



Francisco Martínez



Laura Urdapilleta

Las novedades más importantes que ofrece esta compañía son tres: la contratación de Michael Lland como maestro de la compañía y director artístico de la temporada; la presentación de Freddy Romero, del Ballet Nacional, como bailarín huésped solista; y la inclusión en el repertorio de una obra de danza



Jorge Cano

contemporánea: *Danza para cinco palabras*, de Josefina Lavalle, con Laura Urdapilleta y Sonia Castañeda en los papeles principales.

Michael Lland ha enseñado su versión de *La bayadera*, de Petipa, a esta compañía. Las otras obras del repertorio son: *Silfides*, *La fille mal gardée*, *Combat*, *Huapango* (Gloria Contre-ras), *Variaciones* (Nellie Happee), *Suite de la amapola roja*, *Danzas españolas* y *Divertimento*.

El Ballet Clásico de México es un organismo independiente con un Consejo Directivo a cuyo frente está Celestino Gorostiza y cuyo secretario es Antonio López Mancera, ampliamente conocido por su labor en el Departamento de Producción del INBA.

"Temporada al Ballet Clásico de México", *El Día*, México, D.F., 9 de abril de 1965.

Raúl Flores Canelo en Bellas Artes

Bajo los auspicios del INBA, el Ballet Nacional de México presentará una temporada de danza contemporánea en el teatro del Palacio de Bellas Artes.

Los días 18, 20 y 21 se bailarán: *Danzas primitivas*, de Carlos Gaona; *Luzbel*, de Raúl Flores Canelo; *Ronda*, de coreografía colectiva; y *El paraíso de los ahogados*, de Guillermina Bravo.

Los días 25, 27 y 28 se bailarán: *Cinco por cinco*, de Federico Castro; *Cuatro en el foro*, de Carlos Gaona y *La poderosa vida de la Muerte y Danzas de hechicería*, de Guillermina Bravo.

Uno de los más sólidos colaboradores de este grupo es Raúl Flores Canelo, quien llegó a la danza en forma curiosa.

Cuenta que, en cuanto tuvo oportunidad, incorporó a su programa de estudios todas las materias de arte que le fueron permitidas. Hijo de un norteño característico, hubo de seguir el camino tradicional: ir a un colegio en Estados Unidos y, para colmo, un colegio militar. En contra de los deseos de su familia, a la que sintió perdía para siempre, decidió venir a la capital y salir adelante por sí solo. Instalado en un cuarto de azotea, trabajaba de día y durante la noche asistía a clases de pintura en La Esmeralda. En cierta ocasión, su maestro de dibujo llevó al grupo a la Academia de la Danza Mexicana a tomar apuntes. Después de numerosas sesiones, en las que cada vez dibujaba



Raúl Flores Canelo

menos y miraba más, Raúl se apareció en el estudio de danza con un traje de baño y una playera para hacer su primer *plié* y “aprovechando la anarquía y la escasez de bailarines, me convertí en solista de las compañías locales”. Ha trabajado fundamentalmente con el Ballet Nacional porque “creo que es el grupo más serio y el más avanzado. Nuestra directora, Guillermina Bravo, es probablemente la única coreógrafa mexicana que destacaría en cualquier parte del mundo. Ella me alentó para iniciarme como coreógrafo (*Pastorela*) y después he hecho *Un buen partido*, *La anunciación*, *Balada de los amantes*, *Epitafio de un muchacho sin destino* y una parte de *Ronda*. Considero muy importante el contacto que he tenido con maestros invitados (José Limón, Anna Sokolow y David Wood) para mi actividad de coreógrafo. Por haber estudiado algo sobre forma y color, siempre diseño mis propias escenografías, así como la mayoría de las de Guillermina Bravo.”

“Raúl Flores Canelo y la temporada de danza en Bellas Artes”, en *El Día*, México, D.F., 15 de abril de 1965.

Segundo programa del Ballet Nacional

Carlos Gaona mostró el año pasado, también en Bellas Artes, sus *Danzas primitivas*, con un improvisado arreglo musical a base de percusiones que, aunque pobre, lograba emocionar, porque en los momentos de *crescendo* y clímax los tambores sonaban a todo vapor. La música de Carlos Boilés que escuchamos la semana pasada aplastó totalmente algunas danzas, pero con el infinito beneficio de hacerlas mucho más finas. Reproducir "lo primitivo" siempre corre el peligro de recordarnos los *shows* que proliferan por el mundo debido a la posibilidad de hacer movimientos excitantes con el pretexto de la "inocencia de lo primario". Desde luego este ballet de Carlos Gaona nunca ha caído en la vulgaridad, pero es mucho más memorable con la originalidad y finura que le aporta la música de Boilés. La desventaja resultó de que ahora se requiere mucha mayor precisión y limpieza en las danzas, es decir, deben bailarse a la perfección o corren el riesgo de convertirse en un soporífero iglú.

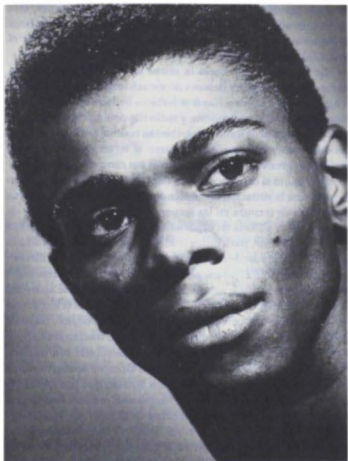
El segundo ballet del programa fue *Luzbel*, también estrenado el año pasado por Raúl Flores Canelo con música del talentosísimo Rafael Elizondo. Tuvo *Luzbel* en esta ocasión mayor respuesta de parte del público, atribuible a su magnífica colocación en el programa, ya que se presenta después de una obra de conjunto en que hay gran riqueza de movimiento, sin anécdota,

en fin, totalmente opuesta y por tanto en definitivo contraste con este *Luzbel* que nos hace pensar y pensar al mismo tiempo que nos electriza por su calidad sostenida y profunda. Sólo dos figuras en el foro con sendos trajes solemnísimos y una especie de vitral-ojo-de-dios que resume "al altísimo"; todo participa de la reminiscencia indígena que encierran nuestros grandes y pequeños actos. La rebeldía de Luzbel, la lucha, su crisis y su instauración como elemento equilibrador: el bien y el mal en perfecto balance; todo ello en ese tono solemne e ingenuo que marca tan a fondo nuestra identidad.

Al terminar esta segunda obra, un reflejo condicional pareció levantar a la gente "para un cigarrito". No hubo intermedio, sin embargo, y sin hacerse esperar, dio comienzo *Ronda*, obra de estreno y coreografía colectiva de Raúl Flores Canelo, Luis Fandiño, Freddy Romero y Guillermina Bravo.

Ronda trata de amor, lo cual es un alivio, porque en los programas del Ballet Nacional se había desterrado el tema como si se tratara de algo deleznable. Por un lado no los culpo; el siglo XIX saturó hasta las piedras de miel y suspiros. En *Ronda* el tema del amor tiene un enfoque simbólico y a la vez realista. Primero van apareciendo tipos distintos de hombre: el juguetero, el romántico, el apasionado (aunque no así de obvio); después aparecen las niñas que desconocen el amor con todas sus implicaciones y que huyen cuando tendrían que enfrentarse a él, cuando aparece su representación en ese objeto mágico y tintineante que más tarde se traduce en una mujer de carne y hueso que valsea y se entrega en encadenamiento, siendo ella misma la entrega sin fin.

Con una idea tan excelente el ballet tiene sin embargo el defecto de la falta de música, puesto que las dos terceras partes transcurren casi en silencio o con unos sutilísimos sonidos a base de campanitas, un tambor y un pequeño instrumento eléctrico, que tocan los mismos bailarines. Cuando por fin entra la música de Leonardo Velázquez, ¡qué alivio!, aún cuando se trate de más percusiones. Es evidente que convendría ponerle música a todo



Freddy Romero

el ballet o bien estrechar las partes sin música para hacerlas menos cansadas. Se ve que entre todos se embrollaron, ya que son capaces de dar mayor precisión formal a la obra en conjunto. Sin embargo, las cualidades superan a los errores y una vez

revisado puede resultar sensacional. Así como se presentó, este ballet provocó iras y éxtasis; unos echaban espuma por la boca sintiéndose engañados y otros tenían los ojos invadidos por el brillo del más puro placer.

La verdad es que hacia la mitad de *Ronda* la gente estaba harta de percusiones y deseosa de escuchar hasta los violines de Villafontana. Tal vez si *Ronda* se hubiera bailado después de algo romántico, con gran orquesta y melodías contagiosas, esos delicados y esporádicos sonidos le hubieran resultado a la gente como un descanso venturoso. Del primero al tercer concierto *Ronda* mejoró progresivamente, lo que afirma sus enormes posibilidades.

En cuanto al cansancio por la falta de música llenadora, vino a componer la situación esa espléndida obra de Mabarak, con su dosis justa de ternura en las secuencias del viejo y el niño, y de sensualismo y euforia en el paradisiaco Tlalocan que vislumbra ese niño pescador, para quien tradición y sueños se integran a la realidad, como sucede todavía en la mente indígena. Guillermina Bravo concibió *El paraíso de los ahogados* como la representación de un cúmulo de imágenes que en el trance de ahogarse aparecen ante los ojos ingenuos de un niño indígena. De ahí el eclecticismo de los recursos: Quetzalcóatl, un viejo de aspecto bíblico, trajes de Papantla, figuras desprendidas del Tlalocan teotihuacano, etc. Con este ballet sucede lo opuesto a lo que sucede con muchos otros: mientras más se le ve, más gusta. Como el centro escénico pasa continuamente de un bailarín a otro sin que por ello el ojo ignore el conjunto, mientras más logra uno precisar esta juguetona estructura, más capacidad existe de gozarla. Es verdad que el ballet es en apariencia sólo un delicioso cuento infantil, sin embargo lleva implícitos en su anécdota conceptos profundos que hablan muy alto del talento e inteligencia de la coreógrafa.

“Segundo programa del Ballet Nacional”, en *El Día*, México, D.F., mayo de 1965.

Primer Festival de la Danza

“Con el objeto de fomentar e impulsar el cultivo de las mejores expresiones de la danza clásica y moderna profesionales que existen en nuestro país”, el INBA convocó al primer Festival de la Danza que se celebrará en el Palacio de Bellas Artes del 29 de julio al 16 de agosto.

Las bases establecen que los grupos inscritos habrán de presentar su programa ante una comisión de selección designada por el INBA. La presentación habrán de hacerla con su propia música grabada, su propio vestuario y su propia escenografía.

Cada compañía o grupo seleccionado recibirá 7 500 pesos para gastos de producción y el pago de 2 400 de nómina diaria por su presentación en el festival; además, el INBA proporcionará los servicios de foro, sala y publicidad.

Los grupos subsidiados —nos informa la señora Clementina Otero de Barrios, jefe del Departamento de Danza del INBA— se presentarán en plan de colaborar con el Instituto y no percibirán sueldo precisamente por ser grupos subsidiados. Éstos son, el Ballet Clásico de México y el Ballet Nacional. Por lo demás, tendrán todas las prerrogativas que se ofrecerán a los otros grupos que han sido seleccionados.

El Ballet Clásico de México estrenará una obra de Poulanc con coreografía de Michael Lland y *Alusiones*, de Gloria Contreras.

El Ballet Nacional estrenará *Pitágoras dice...*, de Guillermina Bravo, y *Bernarda Alba* de Ana Mérida. El Ballet de Cámara estrenará *Invenções líricas*, *Relación* y *Alucinante*. El Ballet Concierto de México estrenará *El Cid* y *El Corsario Negro*. El Ballet México Contemporáneo también estrenará varias obras.

La señora Barrios nos informa, además, que dentro de sus posibilidades, el INBA está tratando de hacer que los grupos se conserven realmente unidos. "Este Festival está dedicado —concluye— a los que han hecho de su carrera una profesión digna; los que a base de dedicación y esfuerzo por superarse han logrado un lugar y un prestigio."

"Primer Festival de Danza", en *El Día*, México, D.F., 4 de julio de 1965.

Entrevista con Guillermina Bravo

Guillermina Bravo, la coreógrafa más destacada de México, nació en Chacaltianguis, Veracruz, y su trayectoria artística es un ejemplo lleno de estímulos tanto para las generaciones en formación, como para las ya profesionales de la danza moderna en nuestro país. Es fundadora del Ballet Nacional de México y columna vertebral de las actividades que desde 1949 realiza este grupo de bailarines y coreógrafos. Sus obras más importantes son: *Imágenes de un hombre*, *Braceros*, *El demagogo* y *Paraíso de los ahogados*. Recientemente estrenó: *Margarita... cuento para niños muy pequeños*.

La entrevisto después de que ha terminado con las clases y los ensayos del día. Está cansadísima y muy escéptica de la utilidad que pueda tener interrogarla. Poco a poco, sin embargo, se va animando y logro sacarle una que otra respuesta sintética.

—¿Por qué fue excluido tu grupo de la Temporada Anual de Danza que se realizó en noviembre pasado en el Palacio de Bellas Artes?

—La verdad es que no sé. Siempre habíamos participado, aunque cada vez con más estrechez, como quien está sentado y va siendo empujado lentamente de una banca, y a fuerza de orillarse acaba por caer de sentón en el suelo. Me hubiera gustado muchísimo estrenar ahí *Margarita...* y repetir *El paraíso*

de los ahogados. De todos modos, parece que daremos treinta funciones durante la Temporada Infantil y esto es un gran aliciente para cualquiera.

—Y, ¿cómo viste la Temporada de Danza y Ballet?

—Me impresionó mucho *Sueños* de Anna Sokolow. Creo que es la obra más importante de danza que se ha bailado en México. De los otros estrenos me interesó el *Informe a una Academia*, de Josefina Lavalle —aunque le faltó trabajo y modestia—, porque es un intento valioso de explorar en el terreno de la comunicación a través del absurdo. Te aclaro que a mí me llegan las cosas de una manera condicionada puesto que estoy en el oficio. Por esto, y por otras razones, es que no me creo capaz de orientar la opinión de nadie. ¡Ah! me gustó mucho ver también el *Adagio* de Nellie Happee, no sólo por deleitarme con esa estupenda bailarina que es Sonia Castañeda, sino porque siento que Nellie tiene una gran conciencia creadora.

—¿Qué entiendes por danza mexicana?

—Ese concepto no existe para mí. Ya decía el poeta César Vallejo que por complejo hablamos de arte mestizo, de arte indígena, de arte peruano, de arte equis, cuando en realidad el artista está en la punta del mundo y ve a todos los pueblos como sus iguales. Hablar de danza mexicana me suena ahora a nacionalismo. Toda obra de arte, si de verdad lo es, rebasa las catalogaciones.

—Recuerdo que en una entrevista de hace años, cuando estabas trabajando tu ballet *Braceros* en el que incluías pasos de *rock'n roll*, dijiste que tus maestros de coreografía eran Gloria Ríos, la llamada "Catedral del Rock", y Vallejo, el poeta de tu predilección. ¿Sigues pensando lo mismo?

—¡Pero si mi desgracia es que nunca pienso lo mismo! Por eso cada obra que realizo es terreno nuevo para mí, arena movediza. Sin embargo, con César Vallejo aprendí algo que todavía siento vigente: que danza y poesía son las artes más afines, puesto que sus instrumentos, el cuerpo y la palabra, tienen esa calidad de lo cotidiano que no se encuentra en ningún

otro arte. Nuestros pies, nuestro espinazo, todo nuestro cuerpo, realizan continuamente gestos y movimientos comunes y rutinarios; la palabra, igual. Coinciden también en cuanto al ritmo y la metáfora. Además, la poesía me sugiere —como ni siquiera la realidad misma puede hacerlo— una riquísima variedad de posibilidades plásticas: las imaginarias.

—Dices que cambias todos los días de modo de pensar, ¿cuál es hoy tu idea de lo que debe ser la creación coreográfica?

—Mi idea es que la forma y el contenido nazcan juntos en lugar de ponerle “pasos” a una idea o querer expresar de la forma un tema. Algo así como una hojita cuando nace, que ya está completa y sólo necesita desarrollarse. ¡Pero ya no me hagas preguntas tan difíciles! Di solamente que me encanta trabajar, vivir, tener hijos, polemizar, en fin; hasta morirme de hambre, ¿por qué no?

“Entrevista con Guillermina Bravo, directora del Ballet Nacional”, s.f.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Paulina Campdera
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Patricia Aulestia de Alba
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza José Limón*

La danza mexicana en los sesenta
se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1991
en los Talleres Gráficos de la Nación, S.C. de P.E. y R.S.
La edición consta de 1 000 ejemplares.
Cuidó la edición Alejandrina Escudero.



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

Lin Durán es un ejemplo vivo del retrato del crítico aquí expuesto. Desde sus primeros escritos muestra una gran responsabilidad con el material que juzga: la danza. Mira, observa, estudia antes de emitir sus opiniones en constante renovación y continua reflexión. Conoce la danza de principio a fin, la estudia desde la ejecución por el recuerdo de sus vivencias y de la experiencia que le dejó ser bailarina en los momentos de construcción de la danza en México. Reflexiona sobre la coreografía a partir de los estudios que realizó y de las prácticas que se impone todos los días en su centro de investigación coreográfica. Revisa y examina el proceso y el resultado, por lo cual Lin estudia pedagogía y formula proposiciones para la enseñanza de la danza y delinea una metodología para la crítica. Lin Durán, bailarina, coreógrafa, maestra, investigadora, crítica, ha dedicado su vida a la comprensión del arte.

En el presente texto se agrupan sus artículos producidos en los años sesenta, años difíciles para la danza moderna y en general para el país. Leer estos escritos es indispensable para poder entender tanto el pasado como el presente de la danza, las instituciones que la promueven o la detienen y las personalidades que la construyeron.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes