

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

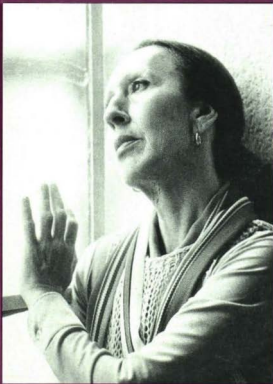
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Delgado, César. *Guillermina Bravo. Historia Oral*. CONACULTA/INBA/ Cenidi Danza, México, D.F.: 1994.

ISBN 968-29-4948-3

Descriptorios temáticos (palabras clave): Guillermina Bravo (1920-2013), Ballet Nacional de México, danza contemporánea, bailarinas mexicanas, biografía, entrevistas, Mexican dancers, contemporary dance, biography, interviews.

**GUILLERMINA
BRAVO**
Historia Oral



Cenidi Danza José Limón

GUILLERMINA BRAVO

Historia Oral



CENTRO NACIONAL DE
INVESTIGACION DOCUMENTACION
Y PRESERVACION DE LA DANZA
CENTRO - DANZA

ROSE LIMOR -
COORDIF 0016 12

**GUILLERMINA
BRAVO**
Historia Oral



César Delgado Martínez

Portada: Guillermina Bravo en 1979. (Foto Rafael Doniz)

Diseño: GRAMMA/ Berenice Miranda

Edición: Berenice Vadillo

Corrección: Patricia Camacho

Primera edición, 1994

D.R. (c) Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),
Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)
Campos Elíseos 480
Ciudad de México

ISBN 968-29-4948-3

Impreso y hecho en México

Dos razones me impulsaron a realizar una investigación sobre la vida y la obra de Guillermina Bravo. Una es meramente visceral: me enamoré de la vieja loba de la danza contemporánea a través de sus obras, y ese enamoramiento se reforzó cuando comencé a tener trato con ella. La otra es que siempre me ha preocupado que no se publiquen libros sobre los bailarines mexicanos. En las librerías se pueden encontrar biografías de Isadora Duncan o de Martha Graham, pero jamás de algún artista de la danza de nuestro país.

A mediados de 1992 inicié esta investigación; lo comenté con Lin Durán, ella manifestó su beneplácito por la iniciativa que tomé y se encargó de solicitarle a Guillermina Bravo su autorización para dar comienzo a los trabajos; la respuesta de la maestra fue afirmativa. El primer paso estaba dado, pero ahora se presentaba el dilema de cómo principiar una labor que diera como resultado un texto biográfico que hablara a la vez del quehacer artístico.

Durante la realización del XII Festival Nacional y III Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, en el mes de julio de 1992, me encontré con Guillermina Bravo; platicamos largo y tendido acerca del proyecto y lo primero que me preguntó fue: "¿Qué harías si yo estuviera muerta?" Inmediatamente, sin pensarlo, le respondí: Entrevistaría a los que han trabajado con usted en diversas etapas de su vida artística. Pero por fortuna está enfrente de mí; así es que, además de conversar con aquellos que han estado cerca de usted, es conveniente que la entreviste las veces que sea necesario.

En ese instante recordé lo que le había oído decir en varias ocasiones: "A mí me interesa el presente; el pasado dejó de importarme..." Así que aproveché la coyuntura para comentarle que era importante que en las entrevistas me respondiera a todas las preguntas que le hiciera. Aceptó, y a partir de ese momento la comunicación entre los dos fue constante.

Para construir este texto entrevisté a Lin Durán, Aurea Turner (Vargas), Eva Robledo, Emilio Carballido, Gustavo Estrella, Lola Bravo, Alejandra Serret, Antonia Quiroz, Orlando Scheker, Jaime Blanc, Miguel Ángel Añorve, Waldeen, Federico Castro, Guadalupe Barrientos, Luis Rivero y, por supuesto, a Guillermina Bravo.

La tarea se puede describir con estas palabras de Elisa Ramírez: "El carácter colectivo es inherente al trabajo con historia oral; las citas o las notas producto de una entrevista o charla implican un respeto al otro, una obligada atención, un laborioso trabajo para transcribir, editar, contextualizar, codificar. Los textos resultados, habitan en tierra de nadie: no son ni de quien relata ni de quien trabaja con los archivos que, a diferencia de otros, son provocados por el investigador, quien apunta direcciones, indaga de acuerdo a sus propósitos, intereses e hipótesis, que se reflejarán en las fuentes que crea. Aquí, además toda la información posterior redundante en la anterior; los tejidos son complejos, subjetivos, colectivos. No puede imaginarse a un bailarín en soledad, tampoco a un investigador de historia oral."⁸

El tejido también se nutrió de una exhaustiva investigación documental, que comprendió la recopilación de libros donde se habla sobre Guillermina Bravo, así como de la búsqueda de documentos —que sirvieron al propósito del trabajo— en la Hemeroteca Nacional, en los archivos del Ballet Nacional de México y del Cenidi-Danza José Limón, en el de Lin Durán y el mío. Además, recurrí a algunos amigos que me facilitaran textos publicados sobre la obra coreográfica de la artista.

Este libro permitirá a los hacedores de la danza mexicana y a las futuras generaciones de bailarines mexicanos tener acceso al conocimiento de una vida que

difícilmente se puede desligar del quehacer artístico.

La trayectoria dancística de Guillermina Bravo es ejemplar: desde hace 54 años, cuando pisó por vez primera el escenario del Palacio de Bellas Artes como bailarina de la compañía fundada por su maestra Waldeen, jamás ha abandonado la labor danzaria. Con apoyo institucional o sin él, la Bravo ha trabajado arduamente en la construcción de la danza contemporánea que viene a enriquecer a la cultura nacional.

Guillermina Bravo no ha caído en las tentaciones de un puesto burocrático. La mayor enseñanza que he obtenido al realizar esta investigación es la claridad de los objetivos que la artista ha perseguido en relación con la danza, y el haber hecho a un lado todo lo que le estorbaba para obtener su fin.

Los logros de Guillermina Bravo son extraordinarios; lo demuestran los 46 años de vida del Ballet Nacional de México; la creación de 57 coreografías; la fundación del Centro Nacional de Danza Contemporánea en Querétaro, como un paso significativo en la profesionalización del bailarín. La sabiduría de su cuerpo y la luminosidad de su inteligencia, lo ratifican.

Aquí están, para ustedes, la vida y la obra de la madre terrible llamada Guillermina Bravo. Aquí está el monstruo que hace temblar a quien se pare frente a ella, si no la conoce. Aquí está el ser humano lleno de genialidad que sorprende a los nuevos artistas de la danza.

⁸ Elisa Ramírez, *La voz y la danza*, Encuentro internacional sobre investigación de la danza, INBA, México, 1985, p. 46.

Agradezco profundamente a Lin Durán su apoyo para la realización de este libro. Sin sus comentarios no hubiera podido efectuar este trabajo. A Julio C. Villalva, quien colaboró conmigo en la búsqueda de documentación. Al área de Documentación del Cenidi-Danza José Limón, especialmente a César Gutiérrez. A Miguel Ángel Añorve, Jaime Blanc, Lola Bravo, Guadalupe Barrientos, Patricia Cardona, Emilio Carballido, Federico Castro, Elsie Cota, Angélica del Ángel, Gustavo Estrella, Luis Fandiño, Antonia Quiroz, Eva Robledo, Luis Rivero, Orlando Scheker, Bertha Schulte, Alejandra Serret y Aurea Turner (Vargas). A mis amigos Rocío Becerril, Juan Hernández, Francisco Illescas, Alma Olguin, Anadel Lynton, Elda Maceda, Patricia Rosales y Zamora y Amparo Sevilla.

C.D.M.

La danza empieza donde las palabras terminan

Guillermina Bravo

*Dichosos los efimeros que podemos contemplar
el movimiento como imagen de la eternidad...*

José Lezama Lima



Página anterior:

Guillermina Bravo a los siete años de edad.

EL PALACIO A TUS PIES

—¡Bravooo! ¡Bravooooo! ¡Bravooooooooo!

Los gritos se confundían con los aplausos. La euforia era la reina en esa noche del miércoles 28 de noviembre de 1990, en el Palacio de Bellas Artes.

No cabe la menor duda, la alegría sentó sus reales en la función con la que se celebraron los 50 años de vida artística de Guillermina Bravo.

Después de *La tambora* (la obra coreográfica recién estrenada por la homenajeada), el telón se abrió y apareció Guillermina Bravo rodeada de funcionarios del Instituto Nacional de Bellas Artes. Los aplausos se desbordaron en el recinto cultural. Ella, la madre de la danza contemporánea mexicana (la madrastra, para algunos), ataviada con un vestido que le llegaba hasta la rodilla y con una especie de *quexquémel* de piel entrelazada, saludaba y agradecía la ovación.

¡Quién lo iba a creer! Ahí estaba la coreógrafa más prolifera de México. La misma que si no se hubiera encontrado con Waldeen otra cosa hubiera sido. Posiblemente jugadora de póquer. Una tahúra que recorrería las ciudades y los pueblos del país jugando en las ferias.

¡Quien lo iba a creer! Ahí estaba la misma que fue reina de la Escuela de Danza, dirigida por Nellie Campobello. La misma que salió de esa ins-

titución y se fue a estudiar con Estrella Morales, una maestra de la que se sabe poco. La misma que fundó la Academia de la Danza Mexicana del INBA en 1947. La misma que fue acusada de comunista y de manejar toda una célula en esa institución danzaria. La misma que al año siguiente se fue con un grupo de bailarines para fundar el Ballet Nacional de México.

¿Quién lo iba a creer! Ahí estaba la misma que ha sido capaz de crear 57 coreografías, de sostener su compañía y de fundar una escuela en la ciudad de Querétaro.

¿Quién lo iba a creer! Ahí estaba la vieja loba de la danza contemporánea mexicana.

Ahí estaba, con el palacio a sus pies, Guillermina Bravo, de cuerpo entero, con su figura imponente, con su piel veracruzana, con su sonrisa cálida, con la seguridad que le dan los polvos que les echa a sus bailarines, porque es bruja.

Ahí estaba...

GUILLERMINA NICOLASA

Guillermina Bravo nació en Chacaltianguis, Veracruz, el 13 de noviembre de 1920. El río Papaloapan en esa tierra caliente, abundante en lluvias y ciclones, vio el nacimiento de su carácter.

Sus padres fueron Guillermo Nicolás Bravo y María de los Dolores Canales de Bravo. A ella le pusieron el nombre de su padre y a su hermana mayor el de su madre. Por eso se llama Guillermina Nicolasa.

Guillermo Nicolás era hijo de un hacendado de aquellos tiempos y marino egresado de la Escuela Naval de Veracruz. Tenía el grado de capitán de fragata. Fue fundador de la asociación libre de pilotos en Tampico, que negociaba con las compañías petroleras norteamericanas.

Ganaba mucho dinero y acostumbraba jugarlo en el casino tampiqueño. Este oficio de jugador fue transmitido a la madre de Guillermina, quien al final de su vida fue una jugadora empedernida.

María de los Dolores, Lolis, nació en el Distrito Federal, en Tacubaya. Era hija de un panadero español y de María Mondragón, de Morelia, hermana del general don Manuel Mondragón.

Cuando Lolis tenía 29 años fue a Veracruz a conocer el mar. La llevó su tío don Manuel Mondragón. Ahí conoció a Guillermo Nicolás. Se enamoraron, a pesar de que no tenían nada en común. Él era muy jarocho y ella muy de la capital.

En el puerto de Veracruz, en 1918, nació Lola, la hermana mayor de Guillermina. Dos años más tarde, en Chacaltianguis, en la parte más remota del Papaloapan, casi en los límites con el estado de Oaxaca, vino al mundo la biografiada.

Los motivos por los cuales Guillermina nació en Chacaltianguis son dos. En 1920 mataron a don Venustiano Carranza, presidente de México, a quien Guillermo Nicolás había jurado fidelidad. Para él, Álvaro Obregón era un usurpador, por lo que se salió de la Escuela Naval. Por otro lado, llegó la epidemia de la peste bubónica y comenzó a morir mucha gente.

Como Guillermo Nicolás era de Chacaltianguis, ante estos acontecimientos, decidió llevarse a su familia a esa población. Por esas razones nació allí Guillermina. La registraron en Orizaba. Luego se fueron a vivir a Veracruz y de ahí a Tampico. El registro se perdió. Ésa es la explicación por la que no aparece asentado su nacimiento en los archivos de su lugar de origen.

Guillermina pasó la infancia en Tampico; es tampiqueña por adopción. Ahí vivió hasta los 11 años y en ese tiempo fue inmensamente feliz.

Tampico era un puerto muy atrasado, pero en esa época empezó a despertar con el oro negro, el petróleo. La mamá de Guillermina, con sus ideas aristocratizantes, medio porfirianas, quería que sus hijas fueran damas de sociedad. Las llevaba a los bailes infantiles en el casino.

Sentada en uno de los portales del centro de Oaxaca, donde vive en la actualidad, Lola platica: "Guillermina fue una niña con una gran fuerza física. Era hiperactiva. Yo siempre fui muy enfermiza. Leía cuentos. Estaba tranquilita en un rincón, mientras ella daba una lata tremenda. Era verdaderamente una amenaza; era sanísima. Mi mamá le tenía un gran cariño, porque pensaba que no le iba a durar; decía: 'Esta niña no se me va a lograr, es demasiado traviesa'.

"A mí me divertía mucho. Se brincaba a todos lados. Yo me dedicaba a observarla. A ella no le preocupaba el estudio. Me acuerdo que a una maestra que tenía, que se llamaba Cuca, le decía: 'Confórmate, Cuquis; resígnate a que te dé este trabajo y ya pásame de año'. Era tan encantadora y simpática que la aprobaban, aunque no supiera gran cosa. Pero nunca fue una niña tonta, como ella afirma. Al contrario, tenía unas puntadas geniales."

Guillermina narra sonriente: "Mi mamá decía: 'A esta niña le crece todo, menos el cerebro.'"

A causa del tremendo calor que hacía en Tampico, Lolis y sus dos hijas salían a veranear a lugares más frescos, generalmente a San Luis Potosí, Querétaro y sobre todo a la ciudad de México.

En esta ciudad Lolis llevaba a Lola y a Guillermina a ver a María Tereza Montoya, a Virginia Fábregas y a Esperanza Iris, porque le gustaba todo lo que fuera zarzuela, opereta y teatro. De alguna manera abrió a las niñas el apetito por estas manifestaciones culturales.

Aunque siempre era muy tajante en sus comentarios: ¡Pobres, son cómicas!

Lolis siempre insistía en que la familia se trasladara a la capital del país. Argumentaba que las niñas se enfermaban mucho. Ante esta demanda, el padre no podía hacer nada; él era marino.

Según Lolis su madre era muy culta, pues había estudiado la primaria en el colegio de monjas y luego la normal, que era lo que había en aquella época. Su tío, don Manuel Mondragón, la llevó con don Justo Sierra, de quien fue secretaria en la Universidad. Por eso cuando Lola terminó la primaria, y como en Tampico no había secundaria, aprovechó para decir: "Las niñas no van a ser unas burras", y se trasladaron al Distrito Federal.

Cuando Lola entró a la secundaria hubo una gran lucha en la familia, debido al anuncio de que se impartiría la educación socialista en la presidencia de Lázaro Cárdenas. Hubo tragedias, llantos y disgustos, pero la jovencita se salió con la suya. Entre los maestros que tuvo se encontraba Vicente Lombardo Tolezano, que hablaba a sus alumnos de Marx y Engels.

Guillermina estudió en México el sexto grado de primaria. Como Lolis tenía delirio de grandeza la inscribió en una escuela de señoritas "bien", para que no diera un mal paso como el que había dado su hermana al entrar a una secundaria oficial. Así que entró al Colegio Williams. Ella cuenta: "Como yo era más chica e infinitamente más tonta que mi hermana, cedi a la presión familiar. Yo era niña-niña a la que mandaba su mamá. Ella decidía mi vida. Estudié tres años la carrera de secretaria bilingüe. No resiento ese tiempo, porque aprendí cosas prácticas que me han servido mucho."

A los 15 años Guillermina obtuvo su título en una



Guillermo Nicolás Bravo y María de los Dolores Canales, los padres de Guillermina.

ceremonia en el Palacio de Bellas Artes. Lolis decidió que debería de trabajar. En el mismo Colegio Williams la recomendaron como secretaria.

El padre de Guillermina, "El Capi", como le decían las dos muchachas, seguía viviendo en Tampico. En uno de esos viajes a la capital se enteró que la joven estaba trabajando. Le dijo a su mujer: "Lolis, estás loca. ¿Cómo mi hija de secretaria!"

Lola relata: "Guillermina y yo nos llevábamos muy bien, a pesar de que éramos diferentes. Mi mamá era la frontera que debíamos conquistar. Era terrible; las dos nos aliábamos, teníamos una unión a puño dorado. Nos traía vestidas lo mejor que podía; nos llevaba a los bailes a la Escuela de Chapingo. Yo fui al primero a los 14 años; Guillermina tenía 12."

Viajaban en tren; llegaban a las 7 de la noche vestidas de largo, con capita de piel y orquideas, y bailaban hasta las 5 de la mañana. Las tres. A esa hora regresaban a México, a donde arribaban ya con luz. Estos bailes eran cada seis meses. Aparte de ése, había bailes cada ocho días en los clubes de moda: el Junior, que estaba en la colonia Roma, y el Chapultepec, que luego fue comprado por la banca. Ahí conocieron todas las orquesta de la época.

Guillermina y Lola eran bailarinas incansables. En Tampico estudiaron danza; en México Lolis las llevó a tomar clases con Pedro Rubín, que preparaba a quienes trabajaban en las películas, como la famosa Esther Fernández, la de *Allá en el rancho grande*.

Cuando empezaron a preparar una película, el maestro Rubín le pidió permiso a Lolis para que sus hijas bailaran. Ella dijo: "¡No! ¡Mis hijas de cómicas, no! Ellas toman clases de baile porque es muy bonito para una muchacha de sociedad..."

Lola platica: "Nosotras éramos muy inquietas; todas las noches escuchábamos la famosa xew. Yo me acuerdo que con un radio de galena oía a Agustín Lara cuando comenzó. En las fiestas bailábamos con la música de Luis Alcaraz. Ésa era la instrucción musical que teníamos las chicas de la época.

"Los domingos por la tarde íbamos al Hotel Reforma, al pethouse. Había un saloncito de baile y ahí tocaba la orquesta de Juan S. Garrido. Éramos unos



María de los Dolores con sus hijas Lola y Guillemina, 1925.

pingos, como todas las muchachas. Cuando llegaba un chico mono nos poníamos a ver quién de las dos lo conquistaba."

Emilio Carballido, entrevistado en su casa de San Pedro de los Pinos, anota: "Cuando joven, Lolis fue una mujer de una belleza sobrenatural, de esas bellezas como la de Dolores del Río; era como una estrella de cine. De mayor, era una viejecita muy arreglada, muy activa, que se divertía mucho con sus nietas. Además, muy generosa.

"Era muy formativa; obligó a las dos hijas, Lola y Guillermina, a estudiar arte. No tenía unas metas muy serias, como señora de su casa, pero quería que sus hijas conocieran de teatro, danza y música."

REINA DE LA ESCUELA DE DANZA

En 1936 Guillermina entró a la Escuela de Danza por decisión propia. En la mañana iba al Conservatorio y en la tarde no tenía nada que hacer. Entonces, como alguna vez había bailado *El jarabe tapatío*, se metió a estudiar danza.

La carrera en el Conservatorio siempre le ha sido útil. Emilio Carballido afirma: "Estudió piano profesionalmente; es de las pocas coreógrafas que saben leer la partitura y estudian la música con ella en la mano y sabe composición, por lo que puede discutir con sus compositores. Entiende de música serial, de dodecafonía y todos los movimientos de avanzada. Trabaja con los creadores musicales al tú por tú."

Guillermina estuvo en el Conservatorio siete años, en donde tuvo excelentes maestros como Manuel M. Ponce, Candelario Huízar—quien fue su profesor de análisis—y Barajas, con el que estudió piano. Hizo la carrera regular, mientras incursionaba en la danza.

Guillermina refiere: "El cuerpo de maestros de la Escuela de Danza era muy poco consistente. Cuando yo entré no sabía nada, nada, nada, ni me enseñaron algo. Tengo una foto donde estoy parada en puntas con las rodillas todas dobladas; no tuve un buen entrenamiento de clásico."

Los profesores de Guillermina fueron Nellie y Gloria Campobello, Xenia Zarina, Ernesto Agüero y Tessa Marcué, y Dora Duby de danza moderna.

"Me tocó bailar el 30-30—cuenta Guillermina—en el estadio. A los alumnos de la Escuela de Danza nos reclutaban para hacer los ballets de masas de Nellie Campobello; yo bailé ahí entre el montón.

"En ese tiempo la escuela era como una academia particular; elegían reinas; yo fui una reina pasajera, porque en ese mismo año me sacó de la escuela Lolis. Eso del reinado por organizado por la mamá de Amalia Hernández, quien tenía muchísima influencia con las Campobello. El hecho es que fui reina y como tal salí destronada.

"Para una presentación en el Palacio de Bellas Artes, Lolis me hizo un vestido de terciopelo cristal, lleno de encajes españoles, porque íbamos a bailar algo de Federico García Lorca. Nellie Campobello me vio y me dijo: 'Mira qué vestido tan espantoso traes. Eso no va...'. Creo que tenía razón. Luego llamó a la señora Piñeiro, que era la encargada del vestuario, y le pidió algo para mí. Me dio un vestido corriente todo arrugado. Cuando me vio mi mamá se subió al escenario a insultar a Nellie. Me sacó de la Escuela de Danza para siempre. A Nellie le dijo que la iba a llevar a la justicia. Lloré mucho, porque quería estar en la danza como fuera: con vestido o sin él.

"La mamá de Amalia Hernández le dijo a Lolis que había una maestra que también se acababa de pelear

con Nellie, que se había ido de la escuela y que tenía un estudio. Mi mamá cedía ante las propuestas de la mamá de Amalia porque ella era más fuerte aún. Nos llevaron con Estrella Morales. La mamá de Chepina (Josefina Lavalle), otra matriarca tremenda, también la sacó y la llevó con la misma profesora. Ahí fuimos a dar varias.

"Las clases se efectuaban en un estudio particular, un gimnasio en la calle de Tlaxcala, en la colonia Roma. Hasta ahí iba yo todas las tardes. Estrella nos enseñaba cosas como griegas. De esto que llaman duncanismo. Hay una foto mía de la época vestida de griega. Estuve un año, hasta que apareció Waldeen, la primera personalidad profesional que conocí. Profesional en el sentido de que dedicó la vida a la danza. Eso fue en 1939.

"Lo recuerdo como si fuera hoy. Waldeen llevaba un sombrero de ala ancha y un vestido semilargo. ¡Preciosa! La vi en el estudio como un ensueño, como una hada, como una aparición, rodeada de profesionalismo, de seriedad y de encanto. ¡Era muy bella! En ese momento me atrapé el amor por Waldeen y no me dejó durante los diez años siguientes. Ése fue un descubrimiento en mi vida.

"Inmediatamente me uní a Waldeen. Nos llevó a trabajar una cierta técnica, la que ella conocía, a los altos del Palacio de Bellas Artes. No había elevador; subíamos escaleras pesadísimas todos los días, para llegar a un salón de la azotea. A fines de 1939 y todo 1940 trabajamos con ella en el montaje de *La coronela*. Era el Ballet de Bellas Artes.

"A Amalia Hernández su mamá la sacó a las primeras de cambio, porque Waldeen planteaba la vida profesional y a las mamás no les gustó eso. Nomás nos

quedamos las que defendimos la carrera. Ese montaje fue muy bello, porque Waldeen había elegido realmente a los mejores elementos de México, que empezaban a apuntar con ciertos visos de profesionalismo.

"*La coronela* me parece una obra extraordinaria. Un ballet realmente sensacional. Los periódicos hablaron de que había nacido la verdadera danza mexicana. Fue todo un éxito.

"Si Waldeen no hubiera aparecido en el panorama de la danza mexicana, yo hubiera sido otra cosa. Probablemente jugadora de póquer, porque vengo de una familia de jugadores."

Lola, por otra parte, asegura: "Waldeen manejó todo muy bien a nivel familiar, el que tenía la danza en aquel tiempo. Cuando se metió más en serio le prestaron el Palacio de Bellas Artes para la primera función; las mamás quedaron encantadas: '¡Ufffff, las niñas en Bellas Artes!', '¡ay, qué bonito!' Pero cuando vieron que la cosa iba en serio se comenzaron a echar para atrás. Entonces las chicas lanzaron el grito de rebeldía. Fue cuando Guillermina lloró y patealeó, como yo peleé para hacer mi carrera universitaria, que me costó lágrimas de sangre, porque no me dejaban. Ella luchó para meterse a la danza profesional.

"Antes para las mamás era un juego. Pensaban: 'Ya que se casen enseñarán a sus hijitos lo que saben de danza...'. Pero fue Waldeen la que les abrió un mundo desconocido, un mundo llamado danza profesional. Un mundo llamado Arte con mayúscula. También un mundo de política, porque Waldeen era del Partido Comunista. Eran demasiados descubrimientos al mismo tiempo para que no los agarraran las chicas".



Josefina Lavalle, Guillermina Bravo (al centro) y Ana Mérida en el Ballet de Waldeen, 1946. (Foto Semo.)

LA CORONELA, PUNTO DE PARTIDA DE LA DANZA MODERNA MEXICANA

La coronela, obra maestra de las artes escénicas, marcó el despegue de la danza moderna en México, en el momento que asume la Presidencia de la República Manuel Ávila Camacho. Es el tiempo en que "se acaba con la política cardenista de unificación nacional que se inclinaba a la izquierda y que se había ca-

racterizado en las tres grandes causas del cardenismo: nacionalización del petróleo, reforma agraria y apoyo a la República española. Por el contrario, Ávila Camacho va a comprometerse con el apoyo creciente y omnidireccional a la burguesía industrial mexicana ligada al capital estadounidense".¹

Esta pieza danzaria, inscrita dentro de la corriente nacionalista, fue estrenada con el Ballet de Bellas Artes el 23 de noviembre de 1940 en el Palacio de Bellas Artes, junto con otras tres coreografías de Waldeen: *Procesional*, *Seis danzas clásicas* y *Danza de las fuerzas nuevas*.

La coreografía fue realizada por Waldeen; el libreto por Gabriel Fernández Ledesma, Seki Sano y la misma coreógrafa; la letra del coro por Efraín Huerta, la música por Silvestre Revueltas —el cuarto episodio fue escrito por Blas Galindo, porque el compositor murió antes de terminar el trabajo, y la instrumentación fue hecha por Candelario Huízar—; la escenografía y el vestuario por Fernández Ledesma, las máscaras por Germán Cueto y la dirección de coros y actuación por Seki Sano.

En la obra —donde hizo su debut profesional Guillermina Bravo— participaron, entre otros, los bailarines Dina Torregrosa, Magda Montoya, Josefina Lavalle, Sergio Franco, Rosa María Ortiz, Lourdes Campos y Waldeen, y los actores Vicente Echevarría, Mario Ancona y José Arenas.²

La coronela se creó inspirada en los grabados de José Guadalupe Posada, "el artista ochocentista que con más donaire y certero instinto interpretó la vida mexicana en las postrimerías del porfiriismo. La obra de Posada es todo un mundo: el complejo mundo mexicano de su época, que él trasladó al papel con un sentido realista, irónico y trágico a la vez, semejante en la intención al Goya costumbrista y eterno. Los au-

tores del libreto no pensaron en obras determinadas del prodigioso grabador mexicano, sino que bucearon en el espíritu de todas ellas y acertaron a exprimirlo y condensarlo en una acción teatral concreta.”⁵

El primer episodio, “Damitas de aquellos tiempos”, hace referencia a las tertulias de la élite en 1900, en la que la frivolidad y la cursilería eran el escenario donde se devoraban los platillos de la crítica insana y el comentario envidioso, el diario sustento de aquella femenina sociedad.

En “Danza de los desheredados”, el segundo episodio, se muestra el reverso de la moneda: la realidad de los explotados, donde se pone de manifiesto el dolor, la impotencia y la sumisión de los que nada tienen, cuyo sufrimiento despierta en ellos los impulsos de la rebelión contra los que durante varios siglos los han sumido en la más atroz servidumbre.

El tercer episodio, “La pesadilla de don Ferruco”, habla del estremecimiento de los ferrucos ante la alegría del pueblo en proceso de liberación. En el cuarto episodio, “Juicio final”, se da la condenación del fuego eterno a todos aquellos que lo merecen, sin importar amistades, influencias y compadrazgos. *La coronela* es la expresión de la victoria de un pueblo que lucha por su libertad.

Con base en la reposición que hicieron de *La coronela* de Waldeen, Josefina Lavalle y Evelia Beristáin en 1986 para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC) de la Secretaría de Educación Pública (SEP), puedo mencionar que es ésta una coreografía con las características que predominan en la llamada “Época de oro de la danza mexicana”, es decir, responde a una temática nacional, en este caso la Revolución, es realista y parte de un libreto como origen de la propuesta danzaria.

Una de las tres funciones del Ballet de Bellas Artes, la correspondiente al 30 de noviembre de 1940, fue dedicada “en homenaje a los embajadores especiales que asistirán a la toma de posesión del Presidente de la República”. Esto muestra que *La coronela* fue utilizada por el aparato de Estado de los años cuarenta como modelo de los resultados de la Revolución mexicana.



Guillermina Bravo (a la izquierda), Ana Mérida, Evelia Beristáin y Lourdes Campos, 1946. (Foto: Semo.)

En 1942 Guillermina participó en una gira con el grupo de Waldeen por varias universidades de Estados Unidos. Lola cuenta: "Lolis fue a ese viaje. Waldeen cargaba con las mamás, ¡pobre!, ¡qué horror! Mi mamá decía: 'Estados Unidos es un país tan adelantado que no hay ni moscas...'. Para ella fue extraordinario que su hija y ella fueran a Estados Unidos. Le decía a Waldeen: '¡Qué mona!, pero ¿por qué eso del comunismo? ¡Qué feo, qué horrible!' Waldeen sonreía y le contestaba: 'No, señora, no se preocupe. Esto no es nada; a mí lo que me interesa es la danza'."

LOS NOVIOS DE GUILLERMINA

Lola relata: "Cuando estaba en el Conservatorio, Guillermina se hizo novia de un violinista muy humilde. En aquella época Lolis quería jóvenes de Las Lomas para sus hijas y Guillermina vivía el amorcito de los 16 años. En una ocasión iban por Reforma —porque vivíamos en esa avenida— agarraditos de la mano, viéndose a los ojos; ella le cargaba el violín. Se llevaron una gran sorpresa cuando los pescó mi mamá, que inmediatamente comenzó un interrogatorio: '¿Quién es ese mugroso que te trae de la mano?, ¿por qué le cargas el violín? Y luego las amenazas: 'Si te vuelvo a ver con él no sé qué te voy a hacer'."

"¡Imagínate!, ella que nos relacionaba con lo mejor, que nos llevaba a los tés del Hotel Reforma para que alternáramos con los nuevos ricos que estaban en el poder o con ex porfirianos.

"A pesar de que nunca hacía mandados, un día le dijo a mi mamá: 'Voy por el pan...' y se fue. Lolis comentó: 'Aquí algo anda mal', y salió detrás de ella. Llegó a la panadería y vio a mi hermana platicando con su novio. Cerca de ahí estaba una muchacha barrien-

do. Lolis le quitó la escoba y los agarró a escobazos.

"Estuvo encerrada dos días. Me habló para decirme: 'Güeris, mi novio ha de estar esperándome en la esquina. Ve a decirle que mi mamá no me deja salir'."

"Pero, ¿cuál era el candidato de Lolis para Guillermina? Cuando íbamos al Hotel Reforma había un muchacho muy guapo, moreno, con unos ojazos y con buen cuerpo, de Nuevo Laredo. Era el gerente del hotel; de esos trajeados, con fistol, pañuelo y loción. En cuanto veía a Guillermina la iba a sacar a bailar. Lolis lo invitó una vez a la casa, a comer. No eran novios oficiales, pero mi mamá le decía a mi hermana: 'Ándale, ¿qué esperas?' Entonces, tenía dos novios que se llamaban Juan. ¿Qué te parece?, ¡la cínica! Así, no se equivocaba; le decía Juan a los dos.

"Mi mamá se enteró de que a Guillermina la hicieron secretaria de Carlos Sánchez Cárdenas en el periódico del Partido Comunista Mexicano (PCM), lo que le pareció espantoso, y le dijo: 'No vuelves a ver a ese hombre ¡nunca!' Guillermina se preguntó qué hacer, y se respondió: 'Me caso'. Se hizo todo el protocolo idiota: los padres de Juan fueron a Tampico con 'El Capi' a pedir la mano. Yo fui dama de honor. Era como la solterona, porque ella era la chiquita y se casaba antes. Se casó en la iglesia del Bueno Tono.

"Hay una anécdota preciosa. La víspera de la boda, Guillermina vio al otro Juan y le dijo: 'Mañana no te puedo ver, pero nos vemos un día después'. El día de la boda Juan se bajó del camión y vio salir un séquito de la iglesia, pero no se imaginó lo que estaba pasando. Llegó a la casa de Waldeen y ella le dio la noticia. Por poco le da un infarto, no sabes. La adoraba.

"Juan le puso a Guillermina un departamento precioso, con dos recámaras, en la calle de Pánuco, que entonces era lo más *chic* de México; ¡la tenía como

una princesa! Waldeen les envió a su cocinera. De luna de miel se fueron tres meses a Acapulco. Ahí Guillermina empezó a asolearse y a echarse a perder la piel.

"Mi hermana volvió con Waldeen y de nuevo se encontró con Carlos Sánchez Cárdenas. Juan y yo, que acababa de regresar de Chicago, por consejo de ella entramos a estudiar teatro con Seki Sano. Fíjate qué loca soy. Todavía no me recibía. Había acabado la carrera pero todavía no me titulaba."

Dice Guillermina Bravo: "Nunca tuve la opción de elegir, ni de estar entre la danza u otra cosa. Simplemente estaba en la danza para siempre. Recuerdo que tuve una gran rebeldía contra mi familia y eso que a todos nos pasa. Pero, ¿cómo fui a dar a la danza a través de Waldeen y cómo me arriesgué? En la juventud uno hace cosas de las cuales luego no se acuerda.

"En mi casa me encerraban. Yo me ponía en huelga de hambre, para que mi mamá me dejara ir al ensayo; era un estrés y afloja tremendo. A tal grado que tuve que casarme de emergencia, rápidamente, para poder seguir bailando. Esto no habla muy bien de mí, pero esa es la verdad. Me casé para poder continuar en la vida profesional, con un marido extraordinario que me dejó bailar. Por desgracia sólo duré un año de casada, pero sirvió para afianzarme en el mundo de la danza.

"Con mi familia fueron cinco años de lucha, de batallas campales. Me casé en 1945. Un año después se fue Waldeen. Mi reacción fueron el llanto, la desolación, casi el suicidio, pero me repuse. Para esto yo ya había tenido contacto con personas del Partido Comunista con las que Waldeen también participaba. Es decir que con ella no sólo aprendí baile sino también la vida política. Fui a buscar a los comunistas, que me recibieron como a una militante aunque nunca apreciaron mi vida profesional.

"Ahí me enamoré de un militante comunista, Carlos Sánchez Cárdenas, por lo que me divorcié y me fui a vivir con él. Es el padre de mis dos hijos, Lucio y Claudia. Todo esto sucedió al mismo tiempo en que lloraba la salida de Waldeen, pero me repuse y fundé el Ballet Waldeen, en homenaje a la maestra tan llorada."

Lola prosigue su conversación: "En una ida de Lolis a Tampico, se encontró una cara en el buró de El Capi, mi papá, la que decía 'Papito, gracias por el dinero. Mi mamá te manda un beso...' Firmado: Santa... ¡Yyyyyyy!, mi papá se había hecho de otra mujer. Oye, apenas, ¡pobre hombre! Era una muchacha de mi edad. Cuando yo estaba en quinto de primaria la llevé a mi casa, que era muy bonita y grande. Esta niña me dijo: 'Oye, qué guapo es tu papá'. Le respondí que era precioso. Yo estaba enamorada de mi papá, naturalmente. Bueno, pues cuando nos venimos esta chica fue y le preguntó a mi papá si necesitaba una criada y se metió a trabajar con él. Se enredaron y tuvieron dos hijos. Lolis se dio cuenta de que ya estaba perdiendo al marido, así que se fue a defender sus intereses. A mí me dejó sola en el departamento de Reforma, ¡imagínate! Para entonces ya estaba en el grupo de Seki Sano, así que me dediqué a la milonga. Pensé que iba a ser estrella de cine y de teatro. ¿Cuál teatro?, en ese tiempo no había nada.

"Para esto, cuando me quedé sola en el departamento de Reforma me hice amiga de toda la gente que estaba con Seki Sano. ¡Dábamos unas fiestas...! Al fin, me solté el chongo, ¡ya era hora! Pero he aquí que unos vecinos le escribieron a Lolis. Ella llegó indignada y me dijo: 'No es posible, Güerita, no sabes manejar tu libertad. Vete a vivir con tu dulce hermana y su marido...' Eso hice, pero cuando Guillermina se fue con Sánchez Cárdenas me comunicó: 'Tú quédate

en el departamento y, si quieres, que se vengan a vivir contigo Lin Durán y su mamá’.

“A mi mamá, cuando se enteró, por poco le da un infarto. Ella y ‘El Capi’ llegaron de Tampico y amaron un escándalo. Guillermina se divorció y yo, que había sido dama de honor, fui testigo del divorcio.

“Fue cuando mi hermana vio el cielo abierto, y ¡a sufrir! Aquella niña consentida, querida, amada, mimada, se fue a trabajar como burro. Se dedicó a trabajar como negra en el ballet y en el Partido Comunista. Recuerdo un día que estábamos en el lavadero, ella embarazada, que lavaba las mezcillas de Sánchez Cárdenas.

WALDEEN HABLA DE GUILLERMINA

Waldeen, en la sala de la casa de Cuernavaca en la que vivió los últimos 15 años de su vida, recordó su encuentro con Guillermina: “Cuando llegué a México en 1939 di un concierto. Celestino Gorostiza, director de Bellas Artes, me invitó a formar un grupo, a crear el Ballet de Bellas Artes.

“Fui al estudio de Estrella Morales; ahí estaba Guillermina. En ese tiempo no había nadie más que esa maestra. En la Escuela de Danza, dirigida por Nellie Campobello —de quien hablan ahora como si fuera una heroína—, descompusieron los cuerpos de los bailarines.

“Originalmente estuvieron conmigo Dina Torregrosa —que fue la primera Coronela—, Chepina (Lavalles), quien era una mocosa de 15 o 16 años, Guillermina, Magda Montoya, Sergio Franco, Edmé Pérez y Lourdes Campos. Había dos más que dejaron de bailar y que eran magníficas. Ahí tengo una foto de ellas.

“Guillermina siempre fue un pilar para mí. Tenía desde un principio una dedicación al estudio y una



Guillermina Bravo, 1945. (Foto: Semo.)

disciplina extraordinarias. Para mí ella y Dina fueron las reinas, pues bailaban muy bien. Lástima que Dina dejó de bailar. Poco a poco Guillermina adquirió su propio estilo. Estuvo conmigo de 1939 a 1946. Luego me fui a Estados Unidos. Volví y estuve con ella dos años en el Ballet Nacional de México.

“Pero en ese tiempo evolucionó técnicamente como intérprete y un poco como coreógrafa. Adquirió una gran personalidad. Tenía un estilo personal bellissimo. A Guillermina siempre la sentí cerca, porque estaba muy interesada en todo. Leia lo que le daba, investigaba.

"La quise mucho, mucho, mucho; entrañablemente. Cuando me fui a Nueva York en 1946 me escribí pidiéndome que volviera, porque ella y Ana Mérida habían fundado el Ballet Waldeen.

"Guillermina ha hecho una gran carrera. Estoy orgullosa por lo que ha realizado. Es maravilloso que saliera tan luchadora. Venía de una familia muy especial, por eso se pegó tanto a mí. En cierta forma, fui su madre, su madre artística. ¡Me da gusto!

"Era muy cariñosa. ¡Qué personalidad! Ahora impone respeto, como debe de ser. Si no, ¿cómo crees que ha mantenido al Ballet Nacional de México? Tiene que imponerse. Yo nunca pude mantener una compañía, no logré lo que ella. Antes en la danza no se ganaba nada. Ella ha conseguido que sus bailarines tengan un sueldo.

"Creo que Guillermina ha sido siempre fiel a sus propios movimientos creativos. Es una verdadera artista, con todos los cambios que se pueden tener.

"¡Guillermina siempre consigue lo que quiere!"

EL BALLET WALDEEN

Guillermina narra: "Ana Mérida y yo no nos podíamos ver, pero como ella estaba sola y triste por su lado porque Anna Sokolow ya no regresaba a México, pues nos unimos dos mujeres solitarias, supuestamente enemigas en lo técnico pero que nunca nos habíamos conocido. Al conocernos con un mismo fin, tener viva la danza moderna en nuestro país, decidimos trabajar juntas. Ese objetivo nos unió, a pesar de ser rivales. En realidad no éramos enemigas, las que no se podían ver eran nuestras maestras. Así que no sólo fuimos amigas sino hermanas."

En 1946 Guillermina Bravo y Ana Mérida fundaron

el Ballet Waldeen. Con el apoyo de 150 pesos otorgados por la SEP, el grupo se presentó en el teatro del Hotel del Prado.

De acuerdo con el programa de mano, el trabajo del Ballet Waldeen "es experimental; sus objetivos, salir de las limitaciones tanto técnicas como ideológicas del ballet clásico; tomar los elementos fundamentales indígenas y mestizos para crear un arte que, extraído del corazón y las luchas del pueblo, se convierta en un medio de expresión directo y profundo que dé, al propio pueblo, orientación, estímulo y cultura."⁴

El Ballet Waldeen se presentó después de casi un año de trabajo, con un repertorio que incluía algunas coreografías de la maestra y de dos nuevas creadoras que tendían a desarrollar su propio estilo y a expresar sus propias ideas: Guillermina Bravo y Ana Mérida.⁵

Sobre esta presentación el periodista Carlos Mora escribió: "Guillermina Bravo y Ana Mérida constituyen la más emocionante lucha de creación artística que se hace actualmente en México. Dotadas de un cariño hacia su patria que no tiene límite, inteligentes y con voluntad de hierro, llevan a cabo una obra que merece la atención y el apoyo de todos los sectores sociales del país. En medio de infinidad de obstáculos, estas muchachas no cejan en una lucha que tiene como meta un objetivo noble y alto: la danza mexicana como expresión universal, basada en una nueva técnica, en una escuela de humana comprensión, de fondo moderno. Deben triunfar y triunfarán. Con ellas está lo mejor de México, porque ellas interpretan el sentir de nuestro pueblo, inmortal y profundo, medularmente artístico y dotado de una sensibilidad que se muestra ejemplar en estas dos brillantes coreógrafas mexicanas."⁶

LA MILITANCIA

Guillermina expresa: "Fui a buscar a los comunistas, por mis ideas. Mi mamá recordaba que cuando yo estaba en la escuela primaria me quitaba los vestidos dizque elegantes que ella me ponía y se los daba a las niñas pobres. Yo me ponía los harapos.

"Por esto que me platicaba Lolis recuerdo que siempre he tenido esta tendencia de acercarme a la gente pobre. Ahora, ya más grande, estoy convencida absolutamente de estar cerca de los explotados.

"Cuando choqué con la rigidez del Partido Comunista, me separé para siempre. Lo que me dejó esta experiencia es el conocimiento del marxismo; a través de él pude entender el mundo, sin necesidad de Dios. Y eso es muy importante para mí. Es una arma que me ha servido durante toda mi carrera.

"El tiempo en que milité en el Partido Comunista era otra época; como mujer, era muy difícil tener ese tipo de ideas. ¡Imagínate el choque con la familia, los amigos y sobre todo con la gente que manejaba la cultura! Sin embargo, he tenido tal privilegio de aceptación a pesar de eso, que siempre pude vivir, sostener mi grupo e ir adelante. Lo que me hace pensar que en México existe la posibilidad de hacer lo que uno quiere, si es que lo desea realizar de verdad.

"El hecho de que me dedicara a la danza no lo tomaban en cuenta en el Partido Comunista. Se tomó en consideración, tal vez, la actividad de José Revueltas como escritor, porque era muy fuerte, con una personalidad y una creatividad extraordinarias. Por supuesto, cuando Diego Rivera triunfa, lo aceptan, pero luego lo rechazan; acuérdate que pasó por una época trotskista terrible. No importaba que fuera buen o mal pintor, lo echaron; también a David Alfaro Siqueiros lo expulsaron.

"Carlos Sánchez Cárdenas influyó positivamente en mi trabajo artístico. Pero a veces no estuvo de acuerdo con lo que hice. Esto, a través de 30 años que duré casada con él."

Lola acota: "La verdad es que Guillermina nunca tomó en serio al Partido Comunista. Pero no era por flojera. Ella hacía una gran crítica a los compañeros. Eran muy atrasados. Pregonaban una cosa y hacían otra. Esta contradicción de estos comunistas primitivos fue luego peor, cuando dejaron de serlo.

"Carlos Sánchez Cárdenas era nuestro guía político; lo queríamos mucho. Era muy difícil discutir con él teóricamente, porque tenía más elementos y conocimientos. Al final te convenía, pues era un hombre extraordinario, fuera de serie, muy inteligente y erudito. En su materia poca gente sabía tanto como él historia de México, historia de la Revolución y política internacional. Además era arquitecto y conocía mucho de leyes.

"Como político era muy querido y odiado. Había compañeros que lo amaban tanto que el día de su entierro se querían echar con él en la tumba. Era un magnífico orador, aunque un poco tartamudo. Entiendo bien por qué Guillermina se enamoró de él y él de ella, porque eran un par de huracanes en la época en que se conocieron.

"Guillermina tenía un gran sentido de la organización. Planeaba todo, incluso en una semana lavar tantos calcetines, impartir tal número de clases, montar una coreografía y ver a determinado número de burócratas.

"La principal virtud que yo veo en Guillermina en lenguaje familiar se llama terquedad. En realidad es inquebrantable hasta que logra lo que se propone. No hay algo que la distraiga.

"Lo que más me gusta de ella es su falta de ambición personal. Jamás piensa en tener un coche o dinero o una casa. En eso no tiene la menor ambición. Todos sus anhelos son de tipo artístico. Eso para mí es un gran valor.

"Pero también hay algo que no me agrada, que es lo heredado de mi mamá. Esa capacidad que tiene Guillermina para ver tu punto flaco y por ahí pegarte, ¡Qué bárbara! Es muy hiriente. Puede ser terrible, demoleadora, implacable."

LA ACADEMIA DE LA DANZA MEXICANA

En los inicios del gobierno del presidente Miguel Alemán se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dirigido por Carlos Chávez. El 1 de febrero de 1947 se creó la Academia de la Danza Mexicana (ADM), con Guillermina Bravo y Ana Mérida al frente.

Acerca de la ADM, Carlos Chávez escribió: "El señor secretario de Educación Pública, licenciado Manuel Gual Vidal, en el acuerdo que la creó, precisó los lineamientos de la Academia de la Danza Mexicana. La rica tradición mexicana de la danza, tanto en lo popular como en lo ritual indígena, debe ser asimilada por artistas dueños de una alta preparación profesional, y recreada en formas superiores de arte. Así, la Academia de la Danza Mexicana es tanto un cuerpo de danzarinas ya formados, como un núcleo de investigadores y creadores de una nueva coreografía mexicana."⁷

Los planteamientos de la ADM, son los que se enumeran: 1. La investigación de las danzas autóctonas y sus relaciones con las artes plásticas y los factores sociales y económicos que las determinan, 2. Asimilar los conocimientos clásicos para crear, con una orientación moderna, una danza que tenga sus raíces en las

genuinas manifestaciones artísticas y una proyección universal, 3. Difundir en todo el país el nuevo género dancístico mexicano, 4. Preparar adecuadamente a una generación de bailarines, y 5. Partiendo de los antecedentes de los grupos de Waldeen y Anna Sokolow, utilizar esas experiencias e introducir nuevos elementos técnicos para ofrecer una expresión más real de lo nacional.⁸

La ADM tuvo como primera sede el Convento de San Diego, donde ahora está la Pinacoteca Virreinal, "un lugar notable donde nació la danza", como asegura Emilio Carballido. Ahí había salones restaurados y otros sin reparar, incluso con calaveras a la vista, porque estaban rotas algunas lápidas.

Lin Durán, quien formó parte del grupo de fundadores de la ADM, comenta: "Para mí lo más significativo fue el viaje de investigación que hicimos por Oaxaca: de pueblo en pueblo, viendo las danzas de las localidades. Carlos Chávez decía que no podíamos hacer danza mexicana de concierto, si no conocíamos nuestras propias danzas; las raíces, como él afirmaba. Entonces nos financió este viaje en el que íbamos unas 10 o 12 personas y que duró algo así como dos meses.

"Fue muy pesado porque en algunos lugares no había comida ni agua para beber. Además pasaban las cosas más extrañas. Dormíamos en el piso de los ranchos, entre gallinas... y muchos otros incidentes. El primero fue que Gabriel Houbard, que en paz descanse, creyó que iba a Europa y se puso unas botas federicas muy elegantes que tuvo que tirar a medio camino. Guillermina Bravo iba de huaraches, y como caminábamos por el cauce seco del río, le empezaron a sangrar los pies. Así llegamos a San Pedro Cajonos, que era el pueblo anterior a Yalalag, nuestro destino.

"Habíamos pasado dos o tres días sin comer; era-

mos tan burros que creíamos encontrar Sanborn's en el camino. Gabriel Houbard, que era de lo más elegante, llevaba latas de comida; abrió una de ostiones y nos dimos cuenta de que estaban descompuestos cuando todos habían comido. Yo no comí porque estaba un poco alejada, pero sí vi a varios vomitar en fila. Fue muy chistoso. Nuestra ignorancia sobre lo que es el campo mexicano era tremenda. En esos años no había transportes, carreteras o caminos. Por casualidad conseguimos unas mulas.

"Cuando llegamos a San Pedro Cajonos —muertos de hambre y de frío, porque empezó a llover—, el cacique del pueblo nos dio mezcál. Tomamos, porque era una verdadera necesidad reconfortar el cuerpo, y fuimos cayendo en bloque, completamente borrachos.

"Creo que el cacique, ya borracho, se enamoró de Lola Álvarez Bravo, que llevaba muchas cámaras. Cuando ya nos íbamos, no la dejaba salir, quería que se quedara con él. Fue una lucha tremenda para sacarla de las garras de aquel hombre.

"Ana Mérida no hizo este viaje; se regresó porque la compañía de Katherine Dunham iba a México y la habían invitado a bailar. Vio las dificultades y los peligros a los que nos íbamos a exponer y seguramente pensó que no regresaría a tiempo ni en buenas condiciones para bailar en Bellas Artes con este grupo tan famoso.

"A Guillermina Bravo este viaje de estudios la influenció muchísimo, porque fueron varias experiencias muy ricas como convivir con los campesinos, los indígenas y los danzantes. Creo que ella es una enamorada de México, pero con los años se ha vuelto comodina, porque eso es lo que nos pasa a todos cuando vamos envejeciendo; llegó un momento en que ya nada más quería bailar en Bellas Artes."

La Academia de la Danza Mexicana se presentó por vez primera en el Palacio de Bellas Artes, en una breve temporada los días 4 y 12 de marzo de 1947, con un programa integrado de la manera siguiente: de 1946 *Exhibición de técnica y ritmos, Sonata número 7*, de Guillermina Bravo con música de Prokofiev y vestuario de Julio Prieto; *Negro Heaven* de Ana Mérida con música de Otto Cessanne y vestuario de Carlos Mérida, realizado por el taller Distinción; *Cuarteto opus 59 número 3* de Guillermina Bravo con música de Beethoven y vestuario de Dasha, y *En la boda* (1945) de Waldeen, con música de Blas Galindo y vestuario de Carlos Mérida, realizado por Josefina Piñeiro.⁹

A finales de ese mismo año, los días 6, 10 y 13 de diciembre, la ADM ofreció una temporada nuevamente en el Palacio de Bellas Artes, con un éxito notable, con el estreno de *El zanate*, de Guillermina Bravo, con música de Blas Galindo y escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma; *Preludios y fugas números 46 y 48*, de la misma coreógrafa, con música de Juan Sebastián Bach y escenografía y vestuario de Guillermo Meza; *Suite provençale* de Josefina Lavalle, escenografía y vestuario de Carlos Marichal; *Balada del pájaro y las doncellas o Danza del amor y de la muerte*, de Ana Mérida, con música de Carlos Jiménez Mabarak, libreto de Diego de Meza y Juan Soriano, inspirado en un cuadro de Carlos Mérida, con escenografía y vestuario de Juan Soriano, entre otras obras coreográficas.¹⁰

La unión entre Ana Mérida y Guillermina Bravo duró un año porque según ésta, "la ideología nos separó. Efectivamente, yo tenía y tengo ideas políticas. Ella me denunció como comunista ante Carlos Chávez y tuve que salir de la Academia de la Danza Mexicana. Entre Ana y yo siempre existió un tremendo amor, pero un amor rival.

"Ella, por su lado, había vivido el arte abstracto, la influencia de su padre Carlos Mérida y el mundo intelectual en el que se crió. Teníamos que chocar. Pero eso no impedía que nos quisiéramos mucho y cuando nos encontrábamos, a lo largo de toda nuestra vida, éramos inmensamente felices.

"Cuando vino el rompimiento con Ana, y salí de la Academia, toda la gente que me seguía se salió conmigo. Por eso pude fundar el Ballet Nacional de México en 1948.

"En el viaje que hicimos a Oaxaca, Ana se regresó en cuanto vio la sierra, ¿comprendes? Ahí estaba el choque. Ana vio que tenía que subir a una mula y seguir por la sierra, y dijo: 'Yo me regreso.' Y con ella se regresaron Beatriz Flores y otras burguesas, que así las llamábamos entonces. Continué con la gente que me siguió, y me fui a matar allá en medio de la sierra; llegué hasta Yalalag, porque necesitaba hacer esa investigación.

"Mis grandes maestros fueron, antes que todos, los indios mexicanos. Aprendí de ellos, viví entre ellos, comí el chile y la tortilla, bebí el aguardiente, dormí en petate y monté en mula, en cayuco y en carreta de bueyes en los distintos viajes.

"Iba a buscar mi pan, mi alimento, con los indios. Ese año vi muchas danzas y luego seguí por mi cuenta. El ansia que tiene por conocer a los indios jamás se ha saciado.

"Toda mi vida ha estado impregnada de los danzantes mexicanos. Es como un tatuaje que uno tiene. De estos viajes salió *El zanate*, basado en una vieja leyenda zapoteca.

"Para mí, la importancia de fundar la Academia de la Danza Mexicana es que se pudo mantener viva la corriente de la danza moderna. Sin la fundación de la

Academia no se hubiera sostenido la danza, porque el Ballet Walleen era un grupito mínimo, que no tenía escuela ni otra cosa más que ganas de bailar. La fundación de la Academia fue la que permitió que hubiera una enseñanza en la danza, no del todo completa, no del todo profesional, sin métodos o técnica precisos, pero era un germen, una forma de mantener vivo esto que se había iniciado con *La coronela*, de que el rubro danza moderna no muriera."

Aurea Turner relata: "Entré a la Academia de la Danza Mexicana dos meses después de que se fundó. En esa época realmente no había gran cosa. Me salí porque me sentía cercana a Guillermina, quien era comunista como yo, mientras que Ana Mérida era lo que llamábamos entonces 'de derecha'. Además, me sentía identificada con la obra de Guillermina.

"En ese tiempo estábamos en la euforia de la lucha revolucionaria, de rescatar los valores del pueblo y de nuestros próceres. La que hacíamos era una danza nacionalista, aunque con muchas deficiencias en la parte coreográfica y con una técnica nula."

Sobre Guillermina Bravo, Ana Mérida manifiesta: "Tenía una fuerte tendencia izquierdista y yo no; ella decía que había que hacer una danza con fines políticos... yo era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía valor en sí misma... Carlos Chávez me dejó a mí para que siguiera con la Academia de la Danza, haciendo lo que para mí era lo correcto."¹¹

A su vez, Josefina Lavalle opina: "Dentro de la Academia de la Danza se establecieron categorías burocráticas; llegó un momento en que tuvimos discrepancias con Ana Mérida y la destituimos entre todos. Esto dio pie a que el maestro Carlos Chávez nos dijera que esto no se podía hacer, que ahí él único que destituía era él. Total, nos dimos cuenta de que si seguía-

mos dentro del Estado no íbamos a quitarnos jamás la cosa burocrática del autoritarismo. Decidimos tener nuestra propia compañía y manejarnos al margen de la burocracia."

Guillermina asevera: "Cuando se empiezan a dar los problemas en la Academia, me peleé por defenderme. Actuaba según la realidad: me atacaban, lógicamente me peleaba. Mi pleito no era porque sí, era para seguir adelante con mis ideas y mis procedimientos de trabajo. No soy una persona agresiva, para nada; la agresión es un impulso natural y la uso para hacer danzas. Claro que si alguien se me atraviesa y se opone a ello, lo ataco.

"Por ejemplo, mis mejores amigos han sido los funcionarios, a quienes en algún sentido he atacado directamente por el régimen que han representado, por ser realmente una bofetada, como la matanza de 1968. Pero los funcionarios inteligentes siempre han entendido mi posición y nunca he tenido problemas con ellos. Me han dado independencia y libertad, salvo dos o tres suspensiones de ballets como *Rescoldo*, que no me dejaron estrenarlo en Bellas Artes; en realidad, por falta de conocimiento.

"Cuando Carlos Chávez me llamó para saber qué había de cierto sobre la supuesta célula comunista —inventada, pues nunca existió en la Academia—, le hablé claramente de la necesidad de que hubiera una independencia, política de manera fundamental. Yo no quería censuras en mi trabajo, pues deseaba componer con libertad sobre lo que creía que eran la danza y la expresión artística. Entonces él, que era un ser preclaro, entendió esto y comprendió que no tenía lugar en un marco oficial, sino que debería ser independiente y recibir ayuda del Estado; el subsidio eran 200 pesos, mi sueldo.

"Este principio que estableció Carlos Chávez lo he mantenido toda mi vida. En lo artístico, siempre he hecho lo que he creído conveniente y justo, con independencia de postulados políticos, aun de los de un partido de izquierda, los que jamás he seguido. En mis danzas no he tenido impedimentos para hablar de una guerrilla opuesta a un régimen, o de una huelga traicionada, de lo que sufren los braceros en Estados Unidos. Mi lucha está fundamentalmente al lado de los trabajadores, con los productores del país: los campesinos y los obreros.

"Por supuesto que nunca tuve una célula del Partido Comunista en la Academia. ¡Por Dios! Además, pertenecí a una célula por poco tiempo. Mis ideas sobre la comprensión del mundo sí son muy precisas, pero eso no quiere decir que haya sido militante de un partido. No puedo, no he podido nunca, porque la danza requiere por entero. ¿Cómo voy a llevar la militancia por un lado y ser bailarina, coreógrafa y directora de un ballet por otro? No alcanzan las 24 horas del día. Mi ayuda al partido era esporádica, muy romántica, muy bella. Me enorgullecía de haberla dado."

EL SURGIMIENTO DEL BALLET NACIONAL DE MÉXICO

Los fundadores del Ballet Nacional de México son siete. Las dos cabezas: Guillermina Bravo y Josefina Lavalle, además de Aurea Turner, Lin Durán, Enrique Martínez, Evelia Beristáin y Eva Robledo.

Guillermina refiere: "Cuando salimos nos fuimos a andar por las calles mendigando un local para trabajar. Lo hacíamos en los lugares más insólitos, como en un salón que nos prestó la Lotería Nacional. Me acuerdo que brincábamos y se hundía el piso por lo podrido que estaba y nos lastimábamos."

Aurea Turner, por su parte, recuerda: "El primer año del Ballet Nacional fue de nómadas. No teníamos nada. Primero nos dieron permiso para trabajar en el Sindicato de Ferrocarrileros, en la Avenida Hidalgo 59 y Ponciano Arriaga 20. Luego Guillermina consiguió que nos dieran permiso en uno de los salones de la antigua Lotería Nacional, que estaba en Puente de Alvarado. Ahí estuvimos trabajando en unos pisos pésimos; cuando llovía todo se empapaba porque los techos estaban casi desmantelados. Pero el espacio era más o menos nuestro. Teníamos cierta permanencia y regularidad en el trabajo."

Antonio Castellanos, secretario general del Sindicato de Ferrocarrileros, le dijo a Eva Robledo que en la calle del 57 había un local que perteneció a una logia masónica. Guillermina lo fue a ver y quedó maravillada porque estaba a la medida de sus necesidades. En 1950, el espacio fue rentado por la cantidad de mil pesos al mes.

Raúl Flores Guerrero asegura que el nacimiento del Ballet Nacional de México es un "producto del mismo espíritu del México posrevolucionario", y que si es una manifestación tardía —comparado con la pintura mural— dentro del campo del arte, es a consecuencia de que no existe algún antecedente sólido en el área dancística, con excepción de la apertura de la danza moderna originada por Anna Sokolow y Waldeen.¹²

El crítico cataloga al Ballet Nacional de México como la primera agrupación artística en la historia del arte que "danza para el pueblo", constituyéndose así en el inicio de todo un proceso que se desarrollaría bajo un matiz netamente nacionalista.¹³

La naciente compañía se apoyó en la siguiente declaración:

El Ballet Nacional es una organización que trabaja sobre la base de que el arte coreográfico no constituye una simple expresión cultural abstracta sino debe cumplir con la misión de coadyuvar al desarrollo y a la integración cultural, social y nacional de México. Con esa base el Ballet continúa la obra de creación de una danza moderna mexicana lo suficientemente sólida como para que se extienda y perdure en progreso constante, lo esencialmente fuerte como para adquirir alcances universales, lo necesariamente auténtica para conmover y estimular al pueblo mexicano. Para ello, el Ballet Nacional marcha sobre dos líneas directrices: técnicamente trabaja por asimilar todo lo que la danza ha creado en sus formas históricas, clásicas o modernas, proyectándolo en una nueva técnica; conceptualmente se esfuerza por expresar la tragedia y el vigor de México, los problemas y las angustias, las esperanzas y los anhelos de nuestra nación genuina.¹⁴

Dice Raquel Tibol que "los que se unieron en el Ballet Nacional 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 del país. Sabían lo difícil que resulta conquistar simultáneamente un lenguaje y un público. Querían hacer una danza moderna liberada en estrechos 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 individual sino el progreso constante de la conjunción forma-contenido; una danza fuerte, con resonancias universales."¹⁵

En estos tiempos el Ballet Nacional de México bai-



Guillermina Bravo y Josefina Lavalle en *Madame Bovary*; coreografía de la segunda, 1953.

laba en los pueblos. Por eso Emillo Carballido cuenta que cuando alguien preguntaba: ¿En qué teatro está Guillermina?, la respuesta era: Dirás en qué milpa.

En una entrevista de la época Guillermina declaró: "No aspiramos a triunfar en la metrópoli, aunque es

agradable; nos interesa ir al campo, llevar a nuestras clases rurales este arte, aun preguntándonos cómo puede responder el público que jamás ha tenido la oportunidad de presenciar la danza moderna."¹⁶

Para Josefina Lavalle son tres las giras importantes

que realizó el Ballet Nacional: por el Bajío con la Comisión del Maíz, los festejos del Año Chopin y la campaña de Gabriel Ramos Millán; por la Cuenca del Papaloapan, con la Secretaría de Recursos Hidráulicos, y por Michoacán con la Comisión de Tepalcatepec. Sin embargo, también destacaron otras dos: por el norte del país, con la Dirección General de Alfabetización, y por el estado de Oaxaca, con el gobierno de esa entidad.

Y cuenta: "Cualquier lugar era bueno para bailar. Pero en la gira del Bajío íbamos muy bien organizados y bailamos en plazas de toros o en lugares abiertos, como parques públicos. Iba una persona un poco extraña que siempre se nos adelantaba organizando todo. Teníamos unos tabladitos extraordinarios, perfectamente ensamblados al ras del suelo y una pequeña rampa de 50 centímetros, pintada de verde. Nos recibían con todo preparado y además con unas mantas enormes que cruzaban las carreteras diciendo: 'Bienvenido Ballet Nacional', 'Bienvenido licenciado Ramos Millán'. Por eso te digo que había mucho dinero y otros intereses.

"Antes de la función el licenciado Ramos Millán se echaba un discurso muy bonito. Casi siempre bailábamos al medio día, de modo que no se necesitaban luces ni nada. Entre otras obras llevábamos una de Waldeen que se llamaba *La doncella del trigo*, con música de Chopin. También llevábamos una parte de *La coronela* y *En la boda*, de la misma coreógrafa. La gente reaccionaba extrañada, porque nunca había visto danza de este tipo, pero se veía que le gustaba porque eran cosas sencillas que les podían llegar fácilmente.¹⁷

Aurea Turner recuerda: "En todos lados el Ballet Nacional era muy bien recibido, porque era danza para el pueblo. Por ejemplo, *Recuerdo a Zapata*, de Gui-

llemina. En las funciones, cuando entraban los campesinos, la gente aplaudía; cuando se escenificaba la agresión se molestaban las personas. Eso sí, las presentaciones las hacíamos en unas condiciones técnicas pavorosas."

En otra gira, en Tuxtepec, el Ballet Nacional presen-



Guillermina Bravo y Josefina Lavalle en *Madame Bovary*, coreografía de la segunda, 1953.

tó precisamente *Recuerdo a Zapata*. Ahí les robaron el equipo de sonido y lo echaron al río. Más tarde los autores del robo les dijeron a los bailarines: "Fueron los dones; yo creo que no les gustó lo que ustedes le dijeron a Zapata."¹⁸ Semanas después regresaron lo que se habían llevado, inservible por supuesto.

En esta época Guillermina Bravo expresó: "Hemos dado funciones en sitios donde no se habla el castellano y a los que hemos llegado en mulas. En algunos lugares nos han robado los aparatos de sonido y los han tirado al río; también nos han apedreado. Hemos bailado en lugares helados casi desnudos y en lugares calientísimos que nos sofocaban y nos hinchaban. También hemos bailado en lugares donde la gente nos decía que después de ver nuestras danzas podía morir tranquila."¹⁹

En 1993 Guillermina hace un balance de la experiencia vivida en los inicios del Ballet Nacional de México: "La lección es muy amarga. La danza es un arte teatral que fuera de ese lugar no tiene el mismo sentido. Un bailarín no puede bailar bien si se está quemando los pies, o en la tierra, o en el agua. No puede ser virtuoso y la danza implica una dosis de virtuosismo especial.

"Independientemente de que tuve muchas satisfacciones, como el hecho de que la gente del campo nos veía muy atentamente y se mostraba muy agradecida, a tal grado que luego nos ofrecían las danzas de ellos y nos regalaban frijoles y tortillas; era terrible que un bailarín formado para un lenguaje dancístico elaborado y difícil de practicar, bailara en cualquier lugar.

"De ahí vino el anhelo de que construyeran teatros en toda la República, para poder llevar la danza a ese mismo pueblo, a esos mismos campesinos, a esos mismos obreros de las fábricas donde bailábamos, para

que cómodamente sentados pudieran ver un espectáculo dancístico de primera categoría.

"En aquella época bailar en los pueblos, en el espacio que fuera, era el único modo de hacer danza. El Palacio de Bellas Artes lo teníamos una vez al año. Entonces, ¿dónde bailábamos?, en donde podíamos. Por eso ahora que me hablan de danza en la calle, yo me río. Si alguien ha bailado en la calle he sido yo.

"Seguimos con la idea de llevar la danza al pueblo. Pero ahora se trata de llevarla como debe ser, no lo primero que se nos ocurra. El pueblo no ve ni le importa nada. Primero necesita comer.

"En los años cincuenta, nosotros tuvimos un gran proyecto: construir una especie de carpa de circo para que el público estuviera cómodo y pudiera concentrarse. Pero no se pudo porque no teníamos dinero. Fuimos siempre muy pobres; jamás nos encargaban un ballet ni nos daban dinero para una producción.

"Había funcionarios maravillosos que nos ayudaban, como Gabriel Ramos Millán, que nos llevó por todo el Bajío. 'El apóstol del maíz', le decían. Entonces bailábamos en todos lados: plazas de toros y escuelas rurales, con él a la cabeza, como si fuera promotor cultural. Se mató en un avión que chocó contra el Popocatepetl. Si hubiera sido presidente de la República, tal vez nos hubiera ido mejor económicamente."

En los inicios del Ballet Nacional de México sus integrantes comprendieron a tiempo "que lo moderno no es un estilo sino una tendencia".²⁰ Por eso se puede hablar de una búsqueda experimental, en la cual se incorporan constantemente diversos recursos. Esta compañía se atreve a montar coreografías con temas políticos.

En 1956 Guillermina precisa su tendencia artística: "Me he propuesto el olvido de mi tendencia; creo que



Evelia Berstáin, Josefina Lavalle, Gabriel Ramos Millán, Lin Durán y Guillermina Bravo, después de una función para campesinos en el Bajío, 1950. (Foto: Hermanos Mayo.)

ésta debe subyacer en la obra. Llega un momento en que el cuerpo del bailarín piensa más que su mente. Mi esfuerzo intelectual, en el mejor de los casos, consiste en lograr que mi conciencia nutra correctamente a mi subconsciente. Artísticamente el problema que más me conmueve es el de la injusticia social en nuestros días. Sé que los temas no son nuevos y que lo que importa es la manera como se expresan esos temas. Trato de que mi lenguaje pertenezca a la época, a la sociedad en la que estoy, que logre el nivel indispensable a cualquier obra de arte, que no sea obvio ni cursi y que sea danza. Yo, como muchos, me he perdido en otros lenguajes; he querido decir algo y lo he colocado encima de la danza en vez de darlo en la

danza misma. La idea no puede nacer separada del movimiento. Me choca la supuesta decisión de hacer danza para el pueblo; nosotros somos gente del pueblo que hacemos danza. No podría definir un estilo; creo que el estilo son los residuos que quedan de una obra en otra. En un plan de experimento y de búsqueda, como es el nuestro actualmente, no cabe tener un estilo, eso es falso. Creo que la obra hay que hacerla para un público determinado. Si tiene calidad conoverá a cualquiera, pero mucho más a quienes su contenido afecta directamente. Por ejemplo, supongo que la *Danza sin turismo número 2*, que trata de los dirigentes demagogos, llegará más a los trabajadores que pierden las huelgas por culpa de esos líderes.²¹

En ese mismo momento, Guillermina reconoce: "Fuera de las influencias de mis maestros, Waldeen primero y ahora Xavier Francis de manera muy intensa, en un sentido más total quienes más me han influido son César Vallejo y Bela Bartok, un poeta y un músico. También los pintores mexicanos; son personas muy influenciables. Creo que las influencias son benéficas."²²

Al iniciarse el mes de diciembre de 1955 comienza una reorganización del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, encabezado por Zita Basich. La Academia de la Danza Mexicana, dirigida por Margarita Mendoza López, es reestructurada y se forma el Ballet de Bellas Artes.

En los inicios de 1956 Guillermina habla sobre la forma en que esos cambios pueden afectar su labor: "Lo que deseamos es que, pese a la organización de la compañía oficial, el INBA siga ayudando a los grupos independientes. El INBA debe considerar que la danza mexicana no es precisamente la que surge en forma oficial, sino la que se está produciendo por actividad

de diversos sectores. Concretamente, la ayuda que recibe el Ballet Nacional consiste en facilidad para grabaciones, orquesta para interpretar la música que habrá de grabarse, pasajes para giras, elementos escénicos de luces y utilería, ayuda en dinero para montar algunos ballets que están de acuerdo con los objetivos del INBA. Por ejemplo, la obra de Josefina Lavalle, *Juan Calavera*, con música de Silvestre Revueltas, fue montada de todo a todo con dinero del INBA con el fin de llevarla a las escuelas. A cambio de los sueldos que algunos elementos recibimos del INBA, el Ballet Nacional debe dar ciertas funciones que se le señalan. Por cierto que los sueldos que percibimos no son suficientes; la mayor parte de nuestros elementos vive de las funciones y de los patrocinadores; de ahí que nos consideremos un grupo independiente.²⁵

No faltó quien supusiera que con los cambios anunciados por el INBA el Ballet Nacional de México se disolvería. Guillermina anotó que en ocho años (de 1948 a 1956) vio fenecer a varias compañías oficiales, mientras ellos seguían en pie. Además, la artista profetizó que eso seguiría sucediendo, puesto que una agrupación estatal se ve sometida a todos los cambios burocráticos.

LA AUSENCIA DE LENGUAJE DANCÍSTICO

Durante la gestión de Miguel Covarrubias como jefe del Departamento de Danza del INBA (1950-1952), se habla con insistencia de la "Época de oro de la danza mexicana".

Guillermina asegura: "En ese tiempo no había lenguaje dancístico. Ahí radica el problema de esa época. Yo componía con el argumento de la obra. La danza estaba supeditada al libreto, no había metáfora, no existía trasposición de un lenguaje a otro.

"Ésa es la época en que realmente me hice coreógrafa, aun sin lenguaje dancístico, con *El demagogo* (1956), con *Braceros* (1957) y con otras obras; aprendí a distribuir el espacio escénico y a pedirle a los bailarines lo que necesitaba de ellos. Esto hace a un coreógrafo sin escuela, improvisado.

"Si la gente que participó la considera como Época de oro, a mí no me importa. Para mí entonces no había nacido el lenguaje dancístico; surgió mucho después cuando tuve las armas para crear uno.

"Ahora entiendo la disputa entre Rufino Tamayo y Diego Rivera, cuando el primero hablaba de los elementos de la pintura en sí (que yo en aquella época no comprendía) ante la temática del otro lado. Yo hacía mis obras con lo que tenía y con lo que aprendía del foro y con las coreografías de los danzantes. Por ejemplo: cómo se distribuye la gente de la *Danza de la pluma* o de la *Danza de moros y cristianos*, y al encontrarme con la realidad de un espacio escénico vacío cómo llenarlo, con qué ritmo, con qué dinámica y con qué cuerpos.

"Todo eso lo aprendí entonces, por eso para mí fue una 'época de oro' por lo que me enseñó coreográficamente y por las oportunidades que tuve de hacer mis viajes por todo el país."

El valor principal de las coreografías de ese tiempo, según Emilio Carballido, es "la independencia, porque nunca se apoyó en el espectáculo de Bellas Artes. Mientras que otros coreógrafos tenían un grupo de 30 o 40 bailarines, un decorado complejo, con dos niveles, una plataforma y una rampa, Guillermina se limitaba a sus propios recursos. Sobre todo se apoyaba en los elementos dancísticos. Iba siempre a la danza pura. No en el sentido que lo iban a tomar más tarde, que se iban a la pureza absoluta.

"Cuando ella llamaba a Guillermina, que era cada año, y le daba una producción, ella hacía algo que pudiera llevar en sus giras y que no estuviera dependiendo de la máquina de Bellas Artes.

"Todos los personajes de la danza mexicana han sido buenos investigadores y han tomado en serio lo que hacen, pero Guillermina ha tenido por encima de todos un don muy excepcional que se llama sentido común, además de ser capaz de organizar una compañía y de ser maestra."

GIRA DEL BALLET NACIONAL POR LA URSS, CHINA Y EUROPA

En julio de 1957 se realizó en Moscú el VI Festival Mundial de la Juventud Democrática. Los bailarines de danza moderna de México vieron en esto una posibilidad para poner a la consideración de otros públicos su trabajo artístico.

El Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo y el Ballet Contemporáneo de Elena Noriega y Rosa Reyna salieron del país, según cuenta Emilio Carballido, "entre una furiosa y adversa campaña de prensa que aún nos resulta inexplicable. Se esparcían rumores equívocos, que se daban como auténticos con absoluta falta de responsabilidad. Se dijo, por ejemplo, que el gobierno pagaba nuestro viaje; desgraciadamente no es cierto. Se dijo también que los gobiernos extranjeros nos ayudaban con cantidades fabulosas y tampoco es cierto; salimos con nuestros propios recursos y con la sólida esperanza de que el arte mexicano interesara en países extranjeros."²⁴

La "aventura poética", como la llamaron algunos, se arriesgaron a vivirla Elena Noriega, Alma Rosa Martínez, Guillermina Bravo, Rocio Sagaón, Rosa Reyna, Beatriz Flores, Guillermina Peñalosa, Raquel Gutiérrez, Adriana

Siqueiros, Graciela de Velasco, Elsie Cota, Aurea Turner, Valentina Castro, Eva Robledo, Gladiola Orozco, Enrique Martínez, Raúl Flores Canelo, Armando Chávamri, Rafael Buitrón, Héctor Fink, Guillermo Palomares, Carlos Gaona, John Sakmari, Rosalío Ortega, Juan Casados, Federico Castro y Héctor del Valle. Como directores de escena Dagoberto Guillaumin y Mario Vázquez; como director de orquesta Jorge Delezé y como representante José Solé. Además participaron el compositor Rafael Elizondo, el pintor Mario Orozco Rivera y los dramaturgos Sergio Magaña y Emilio Carballido.

El repertorio seleccionado fue: *La manda*, de Rosa Reyna, con música de Blas Galindo; *Tierra*, de Elena Noriega, con música de José Pablo Moncayo; de Guillermina Bravo *Danza sin turismo número 1* (1955), con música de Silvestre Revueltas, y *El demagogo* (1956), con música de Bela Bartok, entre otras. Además se presentaron versiones coreográficas de danzas michoacanas y bailes como *La bamba*, *El palomo*, *El jarabe largo ranchero*, *El potorríco* y otros más. *Danza sin turismo* se suprimió. En su lugar bailaron *Juan Colorado* y *Braceros*, el gran éxito.

"El Festival de la Juventud —afirma Emilio Carballido— fue un evento que abrió las puertas de Moscú a todos los que quisimos cruzarlas. En él se encontraron reunidos católicos, observadores de la derecha, senadores brasileños, sacerdotes de diferentes religiones (cristianos inclusive), gente de izquierda, comunistas y simples turistas que aprovecharon las facilidades para visitar Moscú. En el terreno artístico, los festivales son campo fértil para grupos teatrales y empresarios. Tuvimos así todas las razones para asistir, tantas como individuos formamos el grupo: observadores de derecha, de izquierda y católicos y, sobre todo, artistas interesados en ser vistos."²⁵



Guillemmina Bravo junto a Chou En Lai, primer ministro de China, en 1957.

Guillemmina recibió un choque tremendo al enterarse de la realidad en la URSS, opinión que quedó plasmada en una serie de cartas que le envió a su compañero, Carlos Sánchez Cárdenas.

La artista reconoce: "Le escribía a Sánchez Cárdenas diciéndole: Perdóname, pero todo lo que está pasando ahora no puede ser. El socialismo es para la felicidad del pueblo y éste se ve que no es feliz. Mucho menos el checo, el rumano y el húngaro. Porque además ellos no hicieron su propio socialismo sino que se los impusieron.

"Lo que yo veía era infelicidad. ¿Cómo podía estar de acuerdo con eso, si yo luchaba porque el pueblo fuera feliz? Los soviéticos querían subir a nuestros camiones, darnos la mano o un beso, y se los impedían. Obstaculizaban el contacto del artista con el pueblo.

"Emilio Carballido y yo tuvimos una gran discusión con Galina Ulánova, porque yo le decía: ¿Cómo es posible que ustedes sigan haciendo *El lago de los cisnes*

en un país de obreros?, ¿cómo pueden bailar con pelucas de príncipes? Ella me respondió: 'Ah, no; ésa es una tradición y hay que conservarla. Nosotros bailamos con un aliento socialista.' Yo me reí; ¡qué aliento socialista ni qué nada! Fue un pleito tremendo. Los soviéticos casi nos impidieron trabajar."

Incisivo y mordaz, Emilio Carballido narra así el encuentro con la divina Ulánova: "Hubo una entrevista con ella que a los compañeros de viaje les humilló mucho. ¿Cómo se atreven patarrajadas a cuestionar a Galina!, ¡qué bárbaras! Y le dieron a la bailarina lecciones de marxismo y de sentido común artístico, porque la primera que abrió el fuego fue Guillemmina. Le dijo que cómo era posible que a esas alturas estuvieran bailando la danza pequeño burguesa y burguesa del siglo XIX.

"Y Ulánova llegó muy sencilla con un suéter de *cashmir*, probablemente francés, con un jueguito de anillos muy curioso, que eran tres aritos con brillantitos que se quitaba y jugaba con ellos. Su pelo recogido, toda muy mona, se sentó a recibir tributo. Entonces se enderezó cuando le tradujeron las preguntas de Guillemmina: '¿Cómo puede seguir haciendo *El lago de los cisnes* en un país de obreros?, ¿por qué no realiza danzas obreras?' Galina respondió: 'Eso ya se hizo en los años treinta y ya fue rebasado.'

"Galina explicó que antes 'La muerte del cisne' se bailaba con un sentido pesimista de entrega a la muerte, y que ahora se interpretaba con una visión optimista de lucha por la vida, lo cual es casi un chiste. En fin, hubo cuestionamientos muy serios y todas las bailarinas mexicanas demostraron —para orgullo mío— un sentido de responsabilidad de significado. No de bailar por bailar; no hacer búsquedas formales, como curiosamente estaban haciendo en la URSS.



Guilmerina Bravo (tercera de izquierda a derecha) con un grupo de bailarines mexicanos en la gira a China en 1957.

“Un crítico muy importante decía en un artículo que los coreógrafos del Bolshoi harían muy bien en ir a ver las funciones de los mexicanos, para que observaran lo que era la complejidad del dibujo coreográfico, el uso de las relaciones de los bailarines y la música y la utilización de las tramas.”

Es evidente que para la estética oficial de la URSS, el realismo socialista, la danza mexicana resultó polémica. Dice Emilio Carballido que “se nos consideró for-

malistas’ y se nos agrupó así junto a Klee y Braque, Stravinsky y Honegger, Martha Graham y Jean Cocteau y muchos más, pues el realismo socialista es una forma nacionalista de academia bastante cerrada y canónica. Esta opinión, sin embargo, no fue absoluta.

“Dimos diez funciones que provocaron polémica en la prensa; algunas de las mayores figuras del arte soviético nos dieron su apoyo, entre ellos el director de cine Alexandrov, que filmó *La manda*, de Rosa Reyna y Blas Galindo, diseños de Chávez Morado, y *En la boda*, de Waldeen y Blas Galindo, diseños de Carlos Mérida y José Cava.

“La crónica más imparcial dentro de la corriente estética soviética, fue quizá la más elogiosa para nosotros. Nos tachó de ‘formalistas’, asegurando que lo que hacíamos había sido probado y desechado por los ballets rusos. Sin embargo, declaró que respecto a la utilización de diversos niveles en el espacio escénico, tenemos mucho que enseñarles y aplaudió calorosamente la complejidad de nuestros centros escénicos simultáneos, tan lamentablemente olvidada por el teatro Bolshoi.”²⁶

Guilmerina refiere: “Hubo muchos malos entendidos con los camaradas del Partido Comunista Mexicano cuando se realizó este viaje. Fue terrible el choque que me llevé, pues dije: En México no me comprenden, pero en la Unión Soviética sí lo harán.

“Y allá me salen con lo opuesto, que fue un golpe desastroso para mí. En *El demagogo*—una obra que se llevó a Moscú— pensaron que el capitalista de sombrero alto que estaba sentado en la torre de petróleo era su propio dirigente. Ahí entendí que este maniqueísmo de buenos y malos puede ser totalmente contraproducente. La interpretación depende de la gente que ve la obra.

"Es decir: para mí el malo era el capitalista, y los obreros traicionados los buenos. Pero allá cambiaron eso, era al revés. Así que aprendí que no hay que hacer obras de buenos y malos porque puede ser entendida al contrario, como me pasó a mí."

Sobre el viaje a la URSS, Emilio Carballido concluye: "A mí me parece importante destacar cómo recibió la danza mexicana a la de aquel país. A los bailarines les provocó un verdadero escándalo. Ahí se acabó el realismo socialista de la danza mexicana. Les dio vergüenza ver lo que se bailaba allí; ésa fue una reacción importante."

"Aparte de la cuestión dancística hubo una gran desilusión política para la gente honrada. Guillermina no volvió a hacer realismo socialista. Las compañías comenzaron una búsqueda más profunda que provocó algunos años de confusión. De ahí que creo que la 'Época de oro' fue una especie de preámbulo para épocas mejores."

"Este viaje fue una gran lección para todos. De pronto, también se vio que Guillermina tenía razón en haberse independizado, porque toda la danza estatal fue puesta en manos de gente cada vez más ignorante y tiránica por azar, compadrazgo o no se sabe por qué, pero las personas en cuyas manos caía la danza nacional no eran bailarines y no estaban informados sobre danza."

En Moscú la delegación mexicana recibió una invitación para ir a China. Los dos grupos que salieron de México por separado se fusionaron en uno bajo el nombre de Ballet Nacional Contemporáneo, dirigido por Guillermina Bravo y Elena Noriega.

El viaje en el ferrocarril transiberiano dio tiempo para que en Pekín se realizaran las escenografías y se hiciera una importante difusión. Los artistas mexica-

nos llegaron después de nueve días de haber salido de Moscú. Recorrieron esas tierras legendarias en un tren confortable. Al llegar a la estación de la capital china una multitud los esperaba. Los hospedaron en un hotel que tenía pinturas originales en cada cuarto, alfombras tejidas a mano y todos los refinamientos del arte de ese lejano país, aunado a las comodidades de cualquier ciudad occidental.

Emilio Carballido acota: "Nos dieron un foro magnífico, en el Teatro del Puente Celestial. Pekín es una ciudad con una intensa vida teatral, en la que cada noche puede escogerse entre 50 o 60 espectáculos diversos. El público está acostumbrado a ver ballet ruso y a admirar el virtuosismo acrobático de la Opera de Pekín. Por eso nos halagó más y nos dio más fe en nosotros mismos un triunfo que corresponde no sólo a nuestra compañía sino a nuestro país, pues México es tema, esencia y motivo de todos nuestros ballets. Fueron seis funciones en Pekín. El teatro tiene 2 000 localidades y se vendió siempre sobrecupo."²⁷

Además de las funciones efectuadas en Pekín, la compañía mexicana realizó cuatro presentaciones en Tien Sin, en el Teatro China, con 1 500 localidades; cuatro en Nakin, en el Gran Teatro del Pueblo, con 3 000 lugares, cuatro en Shangai en el Teatro China, con 3 500 butacas, y una en Hang Chow en el Auditorio del Pueblo, con 1 200 asientos. En todos los casos hubo público de pie.

En China los bailarines mexicanos tuvieron un éxito rotundo. El primer ministro Chou En Lai subió al foro a felicitarlos tras haber asistido, sin previo aviso, a una de las funciones. El día de la fiesta nacional, el 1 de octubre, Guillermina Bravo y Elena Noriega fueron invitadas al lugar de honor en la terraza de la Puerta de la Paz Celestial, el sitio de los ministros, los diplo-

máticos y, por supuesto, del presidente Mao Tse Tung.

“Los progresos del grupo —afirma Carballido— han sido múltiples. Por sobre todas las pequeñas diferencias que en México parecían enormes, los bailarines han entendido que nuestra danza mexicana es una sola, que tiene valor universal, y que todos los que hemos trabajado por ella le estamos dando a México un motivo de orgullo, una herencia digna de cuidar y conservar.”²⁸

Los artistas mexicanos estuvieron cerca de dos meses en China; seguramente les hubiera gustado quedarse más tiempo, pero ya tenían compromisos en Rumania e Italia. París era el eje de donde salían.

“Nos fuimos a Rumania —relata Emilio Carballido—, donde el éxito fue inmenso y nos ofrecieron prolongar la temporada. Con eso ya se cubría un bache antes de ir a Italia. Se hizo la segunda temporada en ese país y luego regresamos a Francia. Me adelanté y fui a Italia, porque tenía una zozobra horrible y premonitoria. Cuando llegué me enteré de que Ana Guerrieri había adelantado las fechas; había conseguido un teatro muy bueno, pero nunca se pudo comunicar con Guillermina. En ningún país socialista había comunicación con el exterior. Yo no sé para qué hicieron el muro de Berlín, si no hacía falta.

“Con la ayuda de Elvira Gándara conseguimos un teatro. Nos fuimos a taquilla; fue una función magnífica. La gente estaba colgada del techo. Cesare Zavattini publicó un artículo sin conocer a la compañía, lo que ayudó mucho. Además un pintor amigo de Siqueiros, Guttuso, creó un cartel para la entrada del teatro e hizo asimismo una serie de entrevistas y de movimientos en la prensa. Total, así se conmovió a Roma para que la gente fuera corriendo a ver nuestra presentación.”

En Rumania, Robina Comissiona publicó: “Si bien

se trata de un espectáculo de ballet, no hemos encontrado ni un *pas de deux* ni un *vals* ni un *gran adagio*, como número en sí. No hemos visto ningún hermoso príncipe o una princesa embrujada; no se nos ha presentado un mundo de ensueño. Los temas ofrecidos han sido de un duro realismo. Por otra parte, la temática de los bailes, que expresa una actitud profundamente humana frente a la realidad de la vida, constituye lo más interesante del espectáculo mexicano. La coreografía de los artistas mexicanos se inspira en las ricas tradiciones nacionales, estilizando motivos del folclor. Emplea la plasticidad del pie desnudo, de las manos crispadas, del tórax, de los puños, elementos menos valorados en el ballet clásico.”²⁹

Al regreso a México, Guillermina reinició su vida como siempre. “Primero me peleé con el director de Bellas Artes —expresa la artista—, porque había suspendido unos cuantos sueldos que teníamos. Nos entregaron nuestros cheques y seguimos adelante. No perdimos nada. Creímos que nos iba a ir mal, porque fuimos amenazados, se hizo todo un escándalo. Se dijo que nos habíamos ido sin permiso, ¡imagínate si yo necesitaba autorización para hacer ese viaje!”

Emilio Carballido asegura que después de esa experiencia la Bravo “empieza a descubrir otras y a crear un nuevo lenguaje. Comienza de hecho a explorar otras zonas del ser humano. En la cuestión formal inicia una evolución en la que va encontrando maneras expresivas distintas y, en algún momento de su carrera, busca una danza que no esté conectada con la literatura ni con la pintura, sino que únicamente se sirva a sí misma como danza que expresa danza. Busca la danza pura en un momento de aridez y aburrimiento tremendos, porque las cosas puras pueden alcanzarse, pero resulta que no son satisfactorias.

"Se llega a la extrema pureza, para luego regresar a esas cosas más ricas y más contaminadas de ideas, de anécdotas, de sensiblería si se quiere, de sentimiento, de sufrimiento, de todo lo que debe de haber en un drama.

"Yo creo que en el principio Guillermina se acercaba a eso que llamamos realismo socialista y después se fue hacia las formas que trataron de no ser figurativas. Posteriormente regresó a los elementos anecdóticos, los que usó antes, pero fue alcanzando un refinamiento mayor de sus medios expresivos.

"Considero que en muchas partes, no sólo en México, sino del mundo, es muy raro encontrar a un ser creador como Guillermina. Su tenacidad tiene una rareza fuera de serie."

LA VIDA FAMILIAR

Guillermina habla sobre algunas dificultades a las que se enfrentaba cotidianamente: "Mi vida fue la de ma-labarista, porque al mismo tiempo que me dedicaba a la danza tenía que atender a mi hija, y después a mi hijo, en medio de unas pobrezas tremendas. Además mi marido, como militante político, a cada rato iba a dar a la cárcel.

"Pero yo jamás faltaba a un ensayo ni a una clase. Atendía a Carlos Sánchez Cárdenas en la cárcel por un lado, y a los hijos por el otro... y hasta al gato. No te puedo decir cómo, pero lo hacía; no había otro remedio.

"La verdad es que Sánchez Cárdenas me apoyó siempre como jefe de familia, independientemente de mis ideas políticas, en las cuales no estubo de acuerdo en una etapa de mi vida. Él siempre me auxilió para que yo tuviera una vida propia, independiente y ar-

tística. No sólo convivió mucho con los bailarines, sino que los quiso y ayudó lo más que pudo.

"Mis hijos vivían muy abandonados. Siempre tengo ese sentimiento de culpa. Los abandonaba desde el punto de vista práctico. A veces hacía giras y los tenía que dejar. Cuando regresé del viaje a la URSS, China y Europa, encontré a mi pobre hija flaca y débil; no había comido. Fue horrible."

Alejandra Serret, hija de Lola Bravo, en una entrevista que le hice en la ciudad de Oaxaca, donde vive, refiere: "Guillermina siempre fue una tía dura, mucho más que mi mamá, porque esta última era una persona más tierna y dulce. Guillermina, a pesar de que siempre ha sido amorosa, tiene otra forma de mostrar su cariño. La recuerdo muchísimo cuando vivía en su casa de Río Ebro siendo yo una niña.

"Claudia, su hija, siempre fue una muchacha muy tímida y reservada. Eso sí, muy inteligente, pero para nada le interesaba el arte. Entonces, de algún modo siento que yo fui la hija artista para Guillermina.

"Al lado de Claudia viví toda la adolescencia. Mi tía era muy fuerte con ella. Guillermina nunca se tiente el corazón para decirte lo que siente. Siempre te expresa cosas que son verdad. Claudia siempre estaba sola en su casa. Con mi primo Lucio mi tía fue diferente, creo que lo sobreprotegió. El descuido que tuvo Guillermina hacia sus hijos fue, indudablemente, por su trabajo, por la danza.

"Para mí es difícil estar con Guillermina, no siento confianza para platicar con ella. Mi mamá inmediatamente te inspira confianza; es muy humana. No quiero decir que mi tía no lo sea, pero siempre te pone una barrera.

"Hay algo que me gusta mucho de Guillermina: si te tiene que decir que estás mal, lo hace. Puede ser

doloroso, pero a fin de cuentas es la verdad. El tiempo que estuve en el Ballet Nacional fue maravilloso.

"Admiro mucho de Guillermina su extraordinaria fuerza. Recuerdo que en una ocasión estábamos en el Teatro de Arquitectura en la UNAM porque íbamos a dar una función. Pero los estudiantes habían tomado el foro, así que Guillermina se subió y les dijo: 'Ahora mismo se van todos, porque tenemos una función de danza.' Los muchachos la obedecieron.

"Si a Guillermina se le cierra una puerta, va y abre otra; creo que tiene una fuerza increíble que sólo se da en algunos líderes. Además su talento es maravilloso e impresionante su capacidad para que los bailarines se enamoren de ella.

"Guillermina tiene un imán para que la sigan. A mí me encanta que siempre es ella, no importa que esté fulanito o zutanito. Ella tiene una fuerza animal avasalladora. En una batalla por llevar adelante a su compañía, todo el tiempo saca el as de la manga.

"A mí siempre me gustó verla bailar. La recuerdo en el Palacio de Bellas Artes en una coreografía de Yuriko con música de Vivaldi."

Después de haber estado casada durante 30 años con Carlos Sánchez Cárdenas, Guillermina Bravo se separó de él. El líder de la oposición murió en Crimea en 1982.

EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS

En 1980 Guillermina Bravo hizo una reflexión pública de lo que sucedió en la década de los sesenta, una vez pasada la llamada "Época de oro de la danza mexicana" y una vez que quedó atrás la importancia de la gira por la URSS, China y algunas ciudades europeas como Bucarest y Roma.

En una conferencia que presentó Guillermina dentro de la programación general del VIII Festival Internacional Cervantino en la ciudad de Guanajuato sostiene: "El 20 del pasado mes de marzo, Antonia Quiroz cumplió 18 años de vida profesional. Este cumpleaños significa que es adulta, pero no tendría importancia esta plática si no fuera porque la historia de su desarrollo como bailarina es paralela e interactuante con la historia de la edificación de un lenguaje específico, realizado por una compañía de danza: el Ballet Nacional de México.

"Cuando Antonia Quiroz inició su carrera, la llamada danza moderna mexicana estaba viviendo una etapa de auge; los públicos de entonces habían saludado con entusiasmo a una corriente artística insólita en nuestro medio; los capitalinos se habían conmocionado y los críticos se entregaron a ella denominando a su etapa climática 'época de oro'. Había razón. La danza pionera de entonces había logrado imponerse al público de la ópera y la música sinfónica, después de haber sufrido enormes penalidades y haber conquistado, en escenarios improvisados y con andrajos, a los públicos del campo y la provincia. En la época de oro, la danza pionera, la danza de los descalzos, la danza que sólo apreciaban las clases populares, había obtenido al fin apoyo oficial, teatros, una escuela del Estado y grupos de artistas —pintores, músicos, literatos— colaboraban en forma decisiva en la preparación y la presentación de las obras; aún más, una orquesta especial estudiaba las partituras encargadas a los músicos mexicanos y ejecutaba las obras en las presentaciones anuales, siempre a teatro lleno, en el Palacio de Bellas Artes. De esto dan fe numerosas y detalladas reseñas de aquel tiempo y también críticos vivos y activos hoy en día."³⁰

En seguida la Bravo afirma que Antonia Quiroz participa en las postrimerías de este auge, ya que se inicia en coreografías como *El paraíso de los abogados y Danzas de hecbicería*. "Obras que —menciona la artista— arrebatan al público que veía cristalizados sus pocos genes indígenas en algo que, sin ser precisamente folclor, conservaba sus mismas raíces al mismo tiempo que le daba la impresión de sumergirlo en ese, para él, hasta entonces inalcanzable mundo de la danza moderna. Pero la participación de Antonia Quiroz en este auge fue efímera. Si hemos de creer en las leyes de la interacción, es muy posible que el ingreso de Antonia al Ballet Nacional haya hecho aflorar otras necesidades que en estado potencial habitaban en la compañía; o haya estirado o alojado resortes internos en cada uno de los bailarines y coreógrafos; o incrementado la carga de energía creadora que, a decir verdad, no estaba contenida en un continente genuino. La presencia de Antonia Quiroz adolescente, con sus evidentes facultades físicas, con su aguda percepción de la realidad artística, con su actitud de férrea dedicación al oficio, pudo ser factor que decidiera a Ballet Nacional a optar por un modo diferente de enfocar su quehacer y consecuentemente la vida de la danza en México."⁵¹

En ese análisis Guillermina dice: "Antonia Quiroz vive en el Ballet Nacional un derrumbe de conceptos, un cuestionamiento de propósitos y sobre todo una desconfianza en la factura dancística. El Ballet Nacional decide dejar su ser para buscar un ser nuevo, deja atrás lo ya logrado, lo conocido, lo aceptado, para enfrentarse a una aventura brutal consigo mismo, una aventura que lo va despojando, dejándolo delgado, casi transparente. Para Ballet Nacional empieza otra vez! la época de vacas flacas, del apoyo estatal al mí-

nimo y de mala gana, de años que sirven a un propósito difícil; producir experimentos áridos, obras malogradas, incomprensibles para el público, absurdas para los funcionarios, deplorables para los críticos y oscuras para sus mejores amigos. Todos le dan la espalda. Para consolidar su caos, huyen, aterrados, la mitad de sus bailarines."⁵²

En ese documento Guillermina puntualiza: "En 1962 el lenguaje de la danza mexicana semejava al corazón de las tinieblas. Pobreza en el manejo de los elementos básicos: ni conocimiento ni dominio de los mecanismos del aparato óseo-muscular; trabajo superficial, a flor de piel en cuanto a lo meramente físico; desconocimiento del tratamiento del espacio y de la aplicación de las leyes de la dinámica; ignorancia total del instrumento destinado a la expresividad. Lo primero que se planteaba era ir en busca de una técnica; no cualquiera, sino una —o varias— que proporcionara los implementos para, primero, construir los cuerpos; después, que aportara material de invención y, también, primordialmente, una técnica capaz de evolucionar hasta llegar a expresar las concepciones de muchos, de cada quien. El Ballet Nacional percibió lo difícil de la empresa y el peligro que encerraba, ya que, por lógica natural, los planteamientos internos cambiarían al encontrarse con los manejos reales de la energía creadora."⁵³

Luego cuenta que hubo necesidad de salir del país y de enfrentarse al caos neoyorkino de los maestros, los estilos, las personalidades, las clasificaciones y las codificaciones. Los "nacionales" tuvieron que investigar en cada caso y escarbar durante años para descubrir lo físico, lo funcional y diferenciarlo de lo meramente característico de las personalidades, dejando únicamente lo anatómico y lo fisiológico.

"Así, a partir de los conocimientos obtenidos —año a la Bravo— se iniciaron el análisis y la programación de métodos de enseñanza: aquellos que ponderan lo físico sobre lo estilístico, los que van al encuentro del origen de las técnicas para llegar a la noción de la universalidad de las formas."³⁴

Atrás quedó lo que Guillermina dijo en una entrevista a Héctor Anaya, motivada por el interés de encontrar una técnica que necesitaban urgentemente los bailarines: "Mientras no se establezca una verdadera escuela de danza, no será posible lograr un desarrollo sistemático de la misma. Pero una escuela, ya no en el sentido de maestros y alumnos solamente, sino en el aprendizaje de una técnica elaborada con los elementos de que disponemos. Que ya no se enseñe ballet clásico por un lado, folclor por otro y la danza por separado. Ésa no puede ser una escuela. Si organizamos lo que tenemos, veremos que es bastante: muy buenos maestros de ballet clásico, una técnica limitada pero específica de folclor y otros elementos de danza moderna. Hay que integrarlos."³⁵

Así es que los bailarines del Ballet Nacional se iban a Nueva York, año con año, en un período de dos meses y medio de "vacaciones". "Al principio la meta fue —acota Guillermina— únicamente la Escuela Graham y a la que asistíamos con el fervor de esos fieles que viajan cada diciembre hasta la Basílica de Guadalupe en busca de alivio para sus males. En la Escuela Graham se encontró la mejor metodizada de las técnicas, la más compacta, la más compleja, la que más se acerca al origen del movimiento humano. Cada año los equipos regresan con conocimientos que se experimentan en clases entre nosotros mismos, con las consecuentes discusiones, contradicciones, errores en la comprensión de lo aprendido, desajustes y rivalidad.

Poco a poco los ánimos se calman con la contundencia de la práctica diaria y como en un taller de reparaciones se van consolidando ciertas verdades que se deciden por lógica evidente, llegando de común acuerdo al tratamiento más justo."³⁶

Al correr de los años, "por lo menos 10 de los 18 que cumple Antonia Quiroz, se va abandonando la Basílica —manifiesta la Bravo— y los safaris rebeldes se dispersan hacia otras escuelas para sumergirse en distintos universos de movimientos y conceptos. Al regresar a casa, nuevamente, aún con más empeño, se comparan sistemas, se aumentan o desechan ingredientes a lo ya asimilado, se encuentran otras dinámicas, otras tensiones, otros espacios, distintos modos de enfocar la energía, cambios en el metabolismo muscular. Se decide formular una teoría dividida en ciclos, se decide empezar a integrar elementos de distintas técnicas, se decide un camino para la enseñanza en nuestra pequeña escuela... y muchas otras cosas."³⁷

El proceso para lograr un lenguaje propio, de acuerdo con la Bravo, comprende cuatro etapas: conocimiento, investigación, selección y elaboración. A lo largo de este fenómeno son muchos los bailarines que se han propuesto encontrar un lenguaje propio para el Ballet Nacional.

"Lo llamo lenguaje propio, específico —sentencia Guillermina—, porque ya vimos cómo, aunque proviene de manantiales remotos, es ya el producto original de un núcleo de artistas mexicanos íntegramente dedicados a su oficio, que trabajan y viven dentro de una sociedad desajustada, necesitada de un arte propio y vigente, primordial para la comprensión del mundo.

"Es lenguaje vigente, del día de hoy, porque se enriquece diariamente con las aportaciones de cada cuerpo, de cada cuerpo que descubre su propio blo-



Guillermina Bravo en *Danzas para bailarines*, de Yuriko, en 1967. Ésta fue la última vez que la artista bailó en un escenario.

que de instintos, de ansiedades, de temperamento; porque en clases y talleres, en coreografías y en interpretaciones se estructura lo que a cada quien corresponde para reflejar la vida secreta del hombre o sus relaciones con los demás.

"Ballet Nacional empieza a crecer de nuevo. Los bailarines que huyeron ante el peligroso cambio, propi-

ciaron como en una poda revitalizadora el ingreso de otros muchos, criados dentro de una tecnología y una experimentación activa... También nuestro público empieza nuevamente a crecer: trabajamos para todos aunque sabemos que no todos pueden tener acceso a los locales y medios de difusión con los que contamos; además sabemos que mucho público que sí nos

conoce no quiere o no puede poner atención a nuestro lenguaje: no tiene los vínculos con la vida que se requieren para acercarse.³⁸

Un hecho importante en el desarrollo técnico de Ballet Nacional, es el entrenamiento que los bailarines recibieron de algunos maestros del extranjero que trabajaron con ellos en su sede de la ciudad de México, como David Wood, Yuriko, Kasuko Hirabayashi, Takako Asakawa, David Hatch Walder, José Antonio y William Gornel.

En 1990 le pregunté a Guillermina cuál era su opinión acerca de lo que se ha dicho con insistencia: que el Ballet Nacional se casó con la técnica Graham. Me respondió: "Es que no saben; si Martha Graham alguna vez ve nuestras obras nunca dirá que son Graham. Nosotros tomamos esa técnica como una forma de construcción del cuerpo. Es una técnica formativa. No tomamos elementos que hicieron famosa a Martha en el aspecto teatral. Esos son personalísimos.

"Lo que tomamos es la técnica por varias razones. Primero, porque forma los cuerpos. Los esquemas óseo-musculares los forma completamente. Segundo, porque es una técnica muy rica que está sujeta a enriquecerse más. Mientras más investigamos en la historia de la danza, en las diferentes culturas, más se acerca a lo que nosotros hacemos. Cuando estudié las culturas prehispánicas me di cuenta de que casi todos los movimientos —no hay más que ver los murales de Cacaxtla, recién descubiertos— son absolutamente nuestra técnica.

"Aquel que diga que tenemos una técnica estadounidense, está mal. Martha fue lo bastante inteligente para tomar la raíz de las culturas más primitivas, fundamentalmente de Asia y de América Latina. Esto es muy atractivo en la técnica. Aparte de que forma los

cuerpos con gran fuerza y con gran concentración de energía que es la que sirve para bailar, funciona muy bien. ¿Por qué tengo que inventar una técnica si ya hay una muy buena, que me acomoda muy bien?"³⁹

Luego le hice la siguiente interrogante: ¿Usted considera que es inútil pensar en una técnica mexicana? Contestó: "Pensar sí. La técnica de esta raíz excelente que tenemos se va a ir desarrollando y tomando las propias características de los cuerpos de los bailarines mexicanos. Crear una técnica no es decir voy a hacer una técnica. Se hace diariamente en el estudio; se practica en cada coreografía. Es un proceso que ya está dando frutos que tal vez no llegan al público, pero llegarán muy pronto, porque primero es la obra de arte y luego la técnica. Es decir, las experiencias de nuestras danzas van a ir cambiando la técnica en un proceso largo, hasta que se vean los cuerpos como deben verse."⁴⁰

LA CAMBIANTE GUILLERMINA

Guillermina es —como dice Federico Castro— un nacimiento de agua que nunca se agota por más líquido que se le extraiga. Pero al mismo tiempo también es —como sostiene Guadalupe Barrientos— una mujer como esas extraordinarias féminas que fueron Martha Graham o Ruth St. Denis. Es un ser humano atrevido y audaz que de la nada pudo construir un mundo que les heredaré a los bailarines del Ballet Nacional.

La madre terrible llamada Guillermina Bravo —como afirma Guadalupe Barrientos— es una persona llena de sabiduría y de genialidad que sorprende a las nuevas generaciones de artistas de la danza. Para los que no la conocen de cerca es un monstruo tremendo que hace temblar al que se pare frente a ella.

En 1962, en una entrevista que le hizo Lin Durán, Guillermina expresó: "¡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; de igual manera la palabra. 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."⁴¹

Luego, Lin Durán le preguntó: ¿Cuál es hoy tu idea de lo que debe ser la creación coreográfica?, a lo que la artista respondió: "Mi idea es que la forma y el contenido nazcan juntos en lugar de ponerle 'pasos' a una idea o querer expresar un tema de la forma. ¡Pero ya no me hagas preguntas tan difíciles! Dí solamente que me encanta trabajar, vivir, tener hijos, polemizar, en fin... hasta morirme de hambre, ¿por qué no?"⁴²

En 1975, Alberto Dallal interrogó a Guillermina: ¿Realizas un guión o una descripción del argumento antes de la implantación del movimiento?, a lo que contestó la coreógrafa: "Establezco la diferencia entre danzas anecdóticas y danzas temáticas. La idea literaria cabe en las primeras, en las que se hace necesario tener antes un guión que corresponda al tema. En las segundas, es el tema mismo el que va siendo organizado en una estructura y generalmente en éstas no existe idea literaria; son acciones y ritmos que poseen, de por sí, un significado imposible de explicar literariamente en un texto de programa. La intervención de los litera-

tos en la danza puede ser valiosa si son conscientes de las leyes del teatro y de la dimensión en la que se realiza la danza. Desgraciadamente, casi siempre nacen negados para las imágenes teatrales y nos saturan de ideas filosóficas que no logran concretar en un guión adecuado a nuestro lenguaje, resultando una danza de significado oscuro e imágenes imprecisas."⁴³

A finales de los años setenta, Patricia Cardona le preguntó a la artista: ¿Cómo ve la Guillermina de hoy a la de ayer? Ella respondió: "No la veo. Está borrada; sé que no tuve opción y cuando me di cuenta ya estaba en la danza. Ésos eran mi oficio y mi vida, probablemente desde el vientre de mi madre. El hecho de que esté en la danza no tiene ningún valor.

"Nunca me he quedado con nada dentro de mí. No tengo frustraciones porque lo que he tenido que hacer lo hice. Estoy muy atenta a lo que mi organismo me dicta. Creo que el sistema muscular y el esqueleto que uso en mi trabajo son muy inteligentes y lo que ellos piden, se los doy."⁴⁴

Luego, Guillermina externa que la danza le ha descubierto al mexicano, "su propio organismo vital, sus impactos viscerales, que desde la conquista o quizá desde antes ha tratado de esconder. Descubrir el cuerpo en todas sus posibilidades de movimiento puede llegar a cambiar el carácter y su estructura, esta forma solapada de ser, de no expresarse, de temor a mostrar su cuerpo."⁴⁵

En 1984, en una entrevista pública en la Casa de la Paz, la Bravo cuenta a Alberto Dallal: "Las estructuras musicales para mí, como coreógrafa, son muy importantes porque me formé primero musicalmente. También puedo trabajar estructuras como las trabajan los dramaturgos, a la manera de [exponer] un planteamiento, un desarrollo, un climax y un final, que es el

planteamiento básico en las obras de teatro. Puedo trabajar también en relación a un Greco, por ejemplo [discernir] dónde está el punto de oro, qué relación tiene con mi danza. Pero yo soy muy musical y es muy difícil el encuentro de la música y la danza [en el sentido coreográfico]. Es uno de los principales problemas a los que ahora me enfrento, con los que me encuentro muy implicada, muy confundida porque yo quiero usar bien la música contemporánea. Sin embargo, los compositores contemporáneos tienen muchísimos caminos. Entre ellos la música electrónica, la música aleatoria. Encontrar un compositor que en un momento dado conecte con la idea que yo tengo... no sabes qué sufrimiento tan terrible y qué búsqueda de música y qué gastos. La otra solución sería encargar la música. Pero luego el compositor se tarda mucho tiempo, y cuando termina la obra tu idea [coreográfica] ya se fue por otro lado y ya tampoco hace conexión con la música. Es un problema muy serio que los coreógrafos resolvemos, a fin de cuentas. Unas veces mejor que otras."⁴⁶

En una entrevista que le hice a Guillermina en 1990, le informé que un bailarín que se enteró de que la iba a ver, me pidió que le preguntara: ¿cómo crea sus danzas?, ¿en qué se inspira?, ¿en el tema?, ¿en la música? "Dile a ese bailarín que eso no se lo podemos decir yo a algún otro artista de la danza, porque cada obra es diferente, nunca es igual, no hay una regla. El proceso es diverso; hay nociones básicas como tener un tema, una estructura y un lenguaje corporal que tenga algo que ver con el tema y con la estructura. Esas fórmulas se saben y se olvidan a la hora de la creación. A veces una danza nace del color de una luz o de un bastón; nunca se sabe."⁴⁷

Luego interrogué a Guillermina sobre la possibili-

dad de crear una danza por encargo. La artista sentenció: "Sí. Desde hace tiempo una de cada tres de mis danzas son por encargo. Una vez Salvador Vázquez Araujo, director de Danza del ISNA, me llamó para decirme: 'Te voy a dar 5 000 pesos si me haces una coreografía sobre este libro.' Le contesté que sí, pero cuando llegué a mi casa me di cuenta de que el libro era *El Quijote de la Mancha*. Fue una de las danzas más difíciles que he hecho en mi vida."⁴⁸

LAS GIRAS DEL BALLET NACIONAL DE MÉXICO

Así como en los años cincuenta el Ballet Nacional de México realizó presentaciones por toda la República, también ha efectuado giras por diversos países del mundo en sus 45 años de existencia.

Como ya dije con anterioridad, la primera gira del Ballet Nacional fue a la URSS, China y algunas ciudades europeas, en 1957. En 1960 la compañía ofreció 21 funciones en varias ciudades de Cuba, cuando el triunfo de la Revolución cubana aún estaba fresco.

En esa ocasión el repertorio que se ofreció al público cubano fue variado y conformado por obras ya probadas con amplitud como *El demagogo*, *Imágenes de un hombre* y *El paraíso de los abogados*, de Guillermina; *En la boda*, de Waldeen; *El ciclo mágico* y *El amor amoroso*, de Carlos Gaona; *Pastorela*, *Un buen partido* y *La anunciación*, de Raúl Flores Canelo; *La iniciada*, de David Wood —bailarín de la compañía de Martha Graham— y *Cuatro caras del amor*, de Joan Gainer.

Por esas fechas, en Cuba aún existían casinos, así que Guillermina, hija de padres jugadores, se metió a uno de ellos y perdió los viáticos de los bailarines. Aunque en cierta forma niega esto, platica: "Les dije que me dieran su dinero y yo se los duplicaba. El proble-

ma fue que no me dieron todo su capital y que jugué mal. Porque sé que el jugador que juega con escaso dinero, generalmente lo pierde, pues no puede hacer un plan para apostar y ganar. Como no me cumplieron y me dieron muy poco dinero, lo perdí. De ahí viene el mito de que perdí el dinero de los bailarines del Ballet Nacional.⁴⁹

El diario *Surco*, órgano del campesinado cubano, publicó en su primera plana: "Podemos decir sin exagerar que la del domingo fue una noche de oro para los amantes del buen arte en nuestro pueblo y un formidable éxito en las gestiones que en pro de la cultura popular realizan los organismos de nuestro Gobierno Revolucionario.

"Por vía del Teatro Nacional y con la colaboración para Oriente, del Gobierno Provincial, y en Holguín de nuestro revolucionario Departamento de Cultura Municipal y su Patronato de Extensión pudimos gozar del hermoso espectáculo danzario del Ballet Nacional de México, orgullo del que nuestro hermano país puede hacer gala en todo el continente.

"Un público entusiasta que admiró la labor de los artistas con fervor casi religioso colmó por completo la amplia sala del Teatro Infante."⁵⁰

En el año de 1966 el Ballet Nacional de México dio varias funciones en universidades de California, Estados Unidos. En 1974 la compañía realizó una gira por nueve países europeos, presentándose en teatros de Londres, Madrid, Varsovia, Praga, Ostrovan, Brno, Bucarest, Ploiesti, Belgrado, Roma, París, La Haya y Rotterdam.

"Si existe un grupo —dijo Algemein Dabglad— que haya sabido traducir el estilo de danza moderna Graham a su propio lenguaje, es precisamente éste. Incluso sin leer el programa se reconoce el carácter mexica-

no. Violento, viril, de un realismo crudo y caliente como el sol."⁵¹

En 1978 el Ballet Nacional se presentó de nuevo en 10 países de Europa. Los "nacionales" bailaron en ciudades como Helsinki, Groningen, Middelburg, Varsovia, París, Nürenberg, Bratislava, Kossige, Berlin, Schering, Rostock, Bucarest, Sofía y Salamanca.

Willi Woerthmueller escribió: "Igualmente impresionante la inexorable estilización con que la directora y coreógrafa principal, Guillermina Bravo, da precisión a esta corporeidad exuberante que ella estructura hasta conseguir cuadros unas veces fascinantemente dinámicos, otras locamente gimnásticos."⁵²

Mientras, Gilberte Coimand mencionó: "La temporada de ballet se inicia en París bajo los mejores auspicios con el magnífico Ballet Nacional de México. El grupo se impone y de él emana una impresión de fuerza, de grandeza, de unidad. Guillermina Bravo es autora de la mayoría de las coreografías; es verdaderamente una maestra de ballet fuera de serie."⁵³

La escritora María Luisa "La China" Mendoza, publicó: "Guillermina Bravo es para mí la más grande creadora de danza que ha dado mi país. Acabo de ver a su grupo apenas ayer en París en el teatro de los Campos Eliseos, por donde han transcurrido las historias de los mayores en el arte mundial y me electrizó; un orgullo nacional corría adentro de mí frente a la dignidad de los bailarines, la maestría, y esa convicción interior de poder colocarlos ante quien sea, sobresaliendo los mexicanos sin duda."⁵⁴

Juan Soriano, en un artículo que ilustró con algunos dibujos, señaló: "Sin otra luz ni guía, sino la que en el corazón ardea'. Estos versos de San Juan de la Cruz caracterizan el sentimiento, el tono esencial que tiene para mí la obra poética de Guillermina Bravo.

“Sus coreografías son monólogos nocturnos. Su ritmo es el latir del corazón conmovido por los recuerdos de lo ya vivido y por los presagios. Sufrir y llorar las faltas que encuentra en el mundo, con lágrimas inocentes de niña virgen. Es puro amor fraternal. Como Antígona, se dejaría matar antes que aceptar las leyes inhumanas de Creonte el tirano.

“El arte de Guillermina Bravo es uno de los más ilustres ejemplos de la poesía actual. El público de París aplaudió entusiasmado en el teatro de los Campos Elíseos a los maravillosos intérpretes Miguel Ángel Añorve, Victoria Camero y Antonia Quiroz.”⁵⁵

Raquel Tibol, quien acompañó en esta gira al Ballet Nacional, comentó: “Al arribo de la compañía mexicana, las cuatro funciones con las que se iniciaba su gira estaban totalmente vendidas, pese a que el público no sabía bien a bien qué iba a ver. En Finlandia la danza contemporánea tal como la cultiva el Ballet Nacional está en pañales; en consecuencia, no es aceptada ni asimilada fácilmente y, por otra parte, cualquier espectáculo dancístico que salga de México debe tropezar de alguna manera con el prestigio que al folclor le ha dado Amalia Hernández.”⁵⁶

Ahí se bailaron estas coreografías: *Interacción y recomienzo*, *Lamento por un suceso trágico*, *Epi-centro*, *Danza para un muchacho muerto*, *Danza para una bailarina que se transforma en águila*, *Juego de pelota* y *Homenaje a Cervantes*, de Guillermina; *Acuari-mántima* y *Trifásico*, de Federico Castro, y *Danza fá-cil*, de Jaime Blanc.

La gira del Ballet Nacional terminó en Salamanca, en el “culo de Europa” como le llaman los progresistas a esta ciudad, por el hecho de que ahí en 1936 Francisco Franco encontró tierra fértil para sus raíces fascistas, como afirma Raquel Tibol.

Las cuatro funciones del Ballet Nacional se efectuaron en la Cátedra (teatro) Juan de la Encina, enmarcadas dentro de los intercambios entre la Universidad de Salamanca y la UNAM. “Tanto el pequenísimo escenario como la platea —anotó Raquel Tibol— son del todo inadecuados para la presentación de danza. Guillermina Bravo y su grupo (bailarines y técnicos) debieron desplegar todo su ingenio, y exigir que se ampliara hacia atrás y hacia adelante la plataforma de la escena para ofrecer funciones con elemental dignidad artística.”⁵⁷

Posteriormente Raquel Tibol narró que la primera función se dio con escaso público, porque la publicidad fue nula. Luego se corrió la voz sobre la calidad de la compañía y las presentaciones siguientes tuvieron una mayor cantidad de espectadores. “Los ‘ácratas’ o ‘anarquistas de boquilla’ —escribe la crítica de arte— que tanto abundan en el estudiantado salmantino, prefieren las mesas redondas sobre literatura al arte de la danza. En general el arte contemporáneo parece no tener aquí desarrollo alguno.

En Praga, la crítica de danza Vem afirmó: “El Ballet Nacional de México presentó siete coreografías. A pesar de que ciertas composiciones nos pudieron parecer distantes por su concepción y su problemática, su actuación logró superar la frontera que existe entre estas dos culturas y conciencias nacionales distintas. Esto se debió a la fuerza de su expresión artística, a la máxima concentración de todos los miembros del grupo, a su participación activa y a su plena identificación con las ideas interpretadas. Es aquí precisamente donde se encuentra su principal cualidad, con la cual logra cautivar plenamente.”⁵⁸

También en Praga, Jana Hosková, aseguró: “La actuación del Ballet Nacional de México, presenciada

principalmente por especialistas de la danza y artistas del ballet, fue acogida con sentimientos contrarios. Esto se debe a que constituye un reto abierto para nuestras tradiciones clásicas de ballet convencional. El grupo mexicano, encabezado por Guillermina Bravo, se sacudió el yugo del academismo y se esfuerza conscientemente por hacer una creación moderna dentro del espíritu mexicano por lograr una nueva visión de las antiguas tradiciones espirituales de los indios mexicanos. En el programa no aparece ni una danza 'nacional', ni la música clásica tradicional. Los danzantes descalzos con trajes elásticos se expresan con técnica de danza contemporánea, conocida en nuestro país principalmente por la Escuela de Martha Graham.⁵⁹

En Roma, Alberto Testa escribió: "Guillermina Bravo, y por lo tanto su compañía, una vez que se pone la máscara trágica no se la quita nunca. El espectáculo es serio, grave. Por una parte se notan reminiscencias de elementos étnico/folclóricos, y por la otra se ve un estilo muy personal, neto y preciso (con ciertas influencias de José Limón, más que de Martha Graham o algún otro); ecos de guerra, de lucha, de represión y de libertad se sienten en el transcurso de la presentación.

"Originalísimas son sus coreografías que tienen su origen en la imitación de los movimientos animales, en los rituales y en las renovaciones vitales y naturales."⁶⁰

Las obras coreográficas de Guillermina, Federico Castro y Jaime Blanc fueron premiadas en Roma con grandes aplausos, mientras que en el Teatro Demótico de El Pireo, el puerto de Atenas, la compañía bailó para un número reducido de espectadores.

Sin embargo, como dijo Guillermina, "cualquier esfuerzo estará justificado si terminamos en Grecia". La verdad es que la artista "no iba a encontrarse con el público ateniense sino con Grecia misma, para descu-

brir en sus ruinosas piedras decoloradas, despojadas, demolidas y vueltas a levantar tantísimas veces, la capacidad humana de interpretar los sueños y exaltar la fuerza expansiva y modeladora de los instintos. Ella debía *in situ* avivar su admiración por los arquitectos, escultores, filósofos, poetas, ceramistas, pintores, dramaturgos que reflexionaron sobre el hombre y supieron visualizarlo y corporizarlo con desenfrenada opulencia y soberano equilibrio. La Grecia de hoy, con sus diarias manifestaciones callejeras en contra de la OTAN y del ingreso al Mercado Común Europeo no le incumbe, ni es la Atenas de hoy sumida en un terrible *smog* que ha sobrepasado los límites tolerables la que altera su pulso. La intemporalidad de la cultura clásica griega, con su enorme connotación espiritual, parecería justificar ampliamente el desprendimiento del presente, de lo concreto, de lo circundante que ha prevalecido en el quehacer coreográfico de la Bravo. Como Edward Furchs, el escritor alemán, pareciera apreciar la belleza de la antigüedad como 'una forma animal suprema', por encima de cualquier jerarquización."⁶¹

En 1984 el Ballet Nacional fue invitado a Cuba para festejar el xxv aniversario de la Revolución cubana. Esta vez la agrupación artística llevó a cabo 21 funciones en 10 ciudades de la isla caribeña.

La compañía, en esa ocasión, viajó con su equipo propio de iluminación (30 reflectores) y con Roberto Palomino, un experto luminotécnico del Palacio de Bellas Artes. Esto le permitió ofrecer funciones de alta calidad en cualquier lugar.

"Dentro de las apretadas tareas —escribió Raquel Tíbol— de un plan de urgencia denominado 'Treinta días de trabajo al rojo vivo por el octubre rojo', se encuentra el equipamiento de la termoeléctrica y de la primera línea de producción de una gigantesca nueva



Guillermina Bravo (con vestido negro y mascada terciada) con los bailarines mexicanos en París, en 1957.

fábrica (Punta Gorda), capaz de producir 10 000 toneladas de óxido y sinter de níquel. Al concluirse, esta planta niquelera producirá 30 000 toneladas. Para lograrlo, desde toda la isla se han desplazado hacia Moa 25 000 constructores dispuestos a renunciar a días de

descanso y a extender las jornadas de labor al máximo.

“Ante estos trabajadores que están levantando la Cuba del futuro, Ballet Nacional presentó un programa con las siguientes coreografías: de Federico Castro, *Planos*, de Jaime Blanc, *Mujeres*, y de Guillermina Bra-

vo, *Danza para una bailarina que se transforma en águila*, *Danza para un muchacho muerto*, *Lamento por un suceso trágico* y *El llamado*. Todos los obreros del sindicato químico-minero-energético, como los técnicos de varios países radicados temporalmente en Moa, fueron particularmente receptivos, tanto en las obras de carácter más abstracto como las referidas de manera tangencial a conmociones sociales de nuestro tiempo.⁶²

En Holguín los "nacionales" tuvieron la oportunidad de convivir con integrantes de Danza Nacional de Cuba, compañía de danza contemporánea. Esta última agrupación artística se dividió en dos, para cumplir con todos los compromisos contraídos con motivo de su 25 aniversario. Una parte actuaba en Santiago y municipios aledaños, y la otra alternaba en las funciones con el Ballet Nacional de México.

Los ensayos diarios los hicieron simultáneamente los dos grupos en los salones de la Escuela de Arte de Holguín. Se programó una función de cada compañía en el Teatro Comandante Eddy Sunol. Por ambas agrupaciones artísticas se realizó un análisis crítico y comparativo de sus piezas danzarias.

En 1986 el Ballet Nacional participó en el Festival Internacional de las Artes Escénicas en San Antonio, Texas. En 1987 ofreció dos funciones en el Festival Interamericano de las Artes de San Juan, Puerto Rico. En 1988 se presentó en el xxv Festival Internacional de Ballet de Nervi, Italia, y en el Festival de Música y Danza de Wiltz, Luxemburgo.

Claudio Tempo anotó: "Después de las dos mágicas noches del Kirov, el miércoles el Festival Internacional de Nervi presentó al Ballet Nacional de México. De nuevo hay que hablar de resonancias 'mágicas', pero de otro valor de los que ofrecieron los bailarines

soviéticos por medio de la exaltación de la perfección clásica. El hecho es que, en el caso del Ballet Nacional de México, la 'magia', el sentido arcano de las cosas y de la vida, es el hilo moral, psicológico y creador de imágenes, que conjunta la multiplicidad de aportaciones (y de búsquedas) de la danza moderna y contemporánea y se vuelve a la respiración pulsante de un estilo 'particular', evidente aun en las expresiones coreográficas más elaboradas y más sofisticadas. Aun ahí no es difícil localizar, descubierta o latente, la relación constante, consciente e inspiradora, entre el gesto y las razones radicales que definen la sensibilidad de un país, de un pueblo y de su historia. Sensibilidad fascinante de 'animismo', de 'ritualismo' y de desafiante verdad, violenta y dulce, como violentas y dulces son las exclamaciones extremas de existir, sensibilidad llena de colores y de aturdimientos sexuales, de vitalidad, pero también suspendida en las impenetrables seducciones del inconsciente individual y colectivo."⁶³

Gustavo Estrella platica que para el público europeo presenciar las funciones del Ballet Nacional fue un descubrimiento, porque "en cada gira que hacemos siempre esperan ver folclor, creen que eso es representativo de México, pero todas las críticas hablaron de un lenguaje moderno con una honda raíz mexicana que toma la esencia del folclor transformado con un lenguaje contemporáneo. Esto es muy significativo porque en México hablan de que somos demasiado cosmopolitas y no nos señalan la raíz mexicana."⁶⁴

Para esta gira, el Ballet Nacional seleccionó un repertorio con un 50 por ciento de música de compositores mexicanos (Silvestre Revueltas, Mario Lavista, Federico Ibarra y Luis Rivero). Se organizaron dos programas, uno para foros grandes y otro para espacios

pequeños. Entre las obras que se llevaron, se pueden mencionar: *El llamado y Constelaciones y danzantes*, de Guillermina; *Metamorfosis*, de Federico Castro; *Mujer con personaje*, de Jaime Blanc, y *Pulcinella*, de Jesús Romero, entre otras.

Del 16 al 25 de mayo de 1990, el Ballet Nacional efectuó una gira por algunas ciudades de Suiza como Ginebra, Winterthur, Basilea y Zürich. En una entrevista que le hice en el estudio de la Calle del 57, Guillermina comentó: "Vamos de braceros a traer divisas. El dinero que ganemos nos va a ayudar para las nuevas producciones de este año, porque el subsidio que nos da el INBA nos alcanza escasamente para pagar parte del sueldo de los bailarines.

"La importancia de esta gira es que ya estamos dentro del mercado internacional de la danza, o sea que ya no hay viajes por intercambio por medio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, aunque esto en determinado momento lo podemos hacer. Las últimas giras del Ballet Nacional han sido dentro de este mercado, alternando con grupos tan importantes como el Kirov de Leningrado, el Ballet Stuttgart y el Teatro de la Scala de Milán. Aquí ya no hay dudas en cuanto a que haya preferencias por parte del gobierno para salir al extranjero. Simplemente fuimos contratados por un empresario que vio la compañía y que le interesó la calidad de las coreografías y de los bailarines.

"Esto nos ha costado mucho trabajo. Yo confío en la calidad de la compañía y eso abre puertas. Pero fuera de eso, es cuestión de hacer viajes, escribir constantemente, tener buenos videos, editar un magnífico folleto promocional y, sobre todo, dar extraordinarias funciones."

Es innegable que en esta labor de promover al Ballet Nacional tuvo mucho que ver Gustavo Estrella, quien

se desempeñó como gerente de la compañía de 1977 a 1991. Este singular personaje sostuvo una relación "fructífera, fuerte y hasta tormentosa" con Guillermina.

LAS CUNAS DE LA DANZA

Gracias al interés que tiene por conocer la danza de todos lados, Guillermina ha visitado las cunas de esta manifestación cultural: China, África, Grecia, Bali y Alemania, y desde luego, la República Mexicana, donde en sus recorridos ha convivido con diversos grupos indígenas portadores de una sabiduría del cuerpo. Como manifiesta Patricia Cardona, "Guillermina ha buscado siempre los orígenes que son los motores del movimiento. No es gratuito que su danza sea vital y vigorosa."⁶⁵

En 1977 la Bravo viajó a África, donde quedó maravillada con las posibilidades de movimiento no tan sólo de las danzas de los habitantes de ese continente, sino de las posiciones corporales desplegadas durante las diversas tareas desarrolladas. Esto, aunado al simbolismo y a la ritualidad de las fiestas, sembraron en ella una honda huella, a tal grado que la composición que había quedado interrumpida, *Epicentro*, a su regreso la retomó de otra manera.

Nueve años después, es decir en 1986, Guillermina efectuó un viaje a Alemania para continuar investigando la fuente original de la danza moderna: la técnica que a principios de siglo ideó Rudolf von Laban y que luego conservó Gret Palucca. Asimismo, conversó largas horas con Pina Bausch, la principal creadora del neoexpresionismo coreográfico, ahora llamado por los propios alemanes danza-teatro. Platicó, según le contó a Patricia Cardona, "sobre la temática de la danza alemana. Los jóvenes

quieren saber qué pasó durante la guerra. La versión oficial no satisface porque no profundiza en el conflicto. Los jóvenes preguntan a los viejos, a los familiares; la agresión es contundente.

“Dice Guillermina que en Alemania la danza-teatro se justifica debido a la fuerza de la motivación. En México la llamada danza-teatro es una versión falsa de esa corriente. Los alemanes, dice, quieren lograr un propósito muy concreto que es el enfrentamiento generacional y el rescate de un pasado bajo una nueva luz emocional y conceptual. El foro es el microscopio y el nazismo es el microbio. Carteles, gritos, martillazos. Hay una agresión que hierde, dice Guillermina.”⁶⁶

La artista, también viajó a varios pueblos pequeños para conocer el trabajo de diversas compañías de jóvenes que han integrado a su quehacer la técnica de Rudolf von Laban. En Alemania esa técnica —que trabaja con la energía del péndulo: caída y recuperación— se emplea en forma poco elaborada, mientras que en Estados Unidos la retomaron Doris Humphrey, José Limón y Lino Falco, entre otros, y cada uno la desarrolló a su manera.

El regreso a los orígenes coincide con otra afirmación de Guillermina: “La danza norteamericana está retrocediendo. Ahora sólo se hace *show*, circo.”⁶⁷

PREMIO NACIONAL DE ARTES

El 26 de noviembre de 1979, Guillermina Bravo recibió de manos del presidente de la República, José López Portillo, el Premio Nacional de Artes.

“En el mundo sofisticado donde prevalecen los prestigios sociales basados en la riqueza, la jerarquía o la fama —dijo el secretario de Educación Pública, Fernando Solana—, todavía no se aprecia suficientemente a

la creación superior que es la tarea esencial en la conformación de nuestra cultura.”⁶⁸

Externó después sobre Guillermina que era la primera ocasión en que se premiaba a una mujer. Luego enlistó sus creaciones coreográficas, así como las tareas que ha desarrollado en México y en el extranjero para difundir la danza moderna y contemporánea.

En esa ocasión Guillermina le dijo a Patricia Cardona: “Quizá por ser la más vieja representante he recibido el premio a la danza mexicana, que tuvo sus etapas; a una se le llamó de búsqueda, que es importante pero no tanto como la de los encuentros.

“Porque hemos pasado por etapas de búsqueda en las que no ha pasado nada. Pero hay etapas en las que hemos dado pasos definidos, con obras definidas. El cambio de la danza anecdótica a la de imagen es un paso importante. Ya no necesitamos de otras artes porque no estamos en la anécdota, en la historia, a la cual sólo hay que ponerle pasos a la danza. Ahora vamos directamente hacia la imagen dancística. El encuentro está en el concepto.”⁶⁹

En 1990, Guillermina me dijo lo que significan los premios para ella: “¡Ah!, pues me encantan, me dan mucho gusto. En el fondo sé que no soy yo quien lo merece sino los bailarines que hacen posible mis obras. Me ilusionan mucho los premios y los agradezco, aunque no trabajo para ellos. Hago danza porque no sé hacer otra cosa. Es mi oficio.”⁷⁰

EL LÁTIGO EN UNA MANO Y UNA MANZANA EN LA OTRA

Un tema que no debe dejarse de tocar en este texto, es el asunto de cómo Guillermina crea sus obras. Aunque ya se dijo anteriormente, cada coreografía es propietaria de un proceso creador diferente. Jaime Blanc

y algunos otros miembros del Ballet Nacional de México hablan de una manera reveladora del trabajo artístico de la que algunos llaman "La Bruja".

¿Cómo se llega a interpretar un personaje en las danzas de Guillermina? Jaime Blanc refiere: "Posiblemente es un poco pretensioso, pero un personaje se entiende de otro modo a través del movimiento. Si se va en ese sentido, es el equivalente en teatro a lo que sería el gesto psicológico, que son los que te salen de manera natural cuando entiendes un personaje y el director de la obra te pide que lo dejes.

"Así, cuando tú haces un giro de cabeza que no estaba propuesto por ella, Guillermina te dice: 'Déjalo'. Usualmente uno cuando se equivoca pide perdón, pero ella te pide que dejes lo que acabas de hacer tal cual.

"Entonces, éste es el modo en que uno entiende los personajes. A partir del entrenamiento van saliendo cosas que terminan, que completan, que dibujan, que colorean más bien el carácter del personaje; Guillermina los utiliza, por supuesto, pues siempre está agazapada buscando qué tomar o qué desechad de cada uno de los bailarines que participan en el montaje de una obra.

"Me viene a la mente esa maravillosa imagen de Guillermina con un látigo en una mano y una manzana en la otra, para que puedas trabajar correctamente.

"Esto tiene muchísimo que ver con la danza tradicional. Precisamente uno de los enfrentamientos más difíciles que yo he tenido en mi vida fue tomar clases de katakali en la India. Era como cualquier disciplina oriental, en la que no te explican lo que tienes que hacer, sino que debes copiar, entiendas o no.

"Este modo de enfrentar el movimiento por imitación y por un entendimiento a partir de tu sensibilidad, te permite sacar el carácter de un personaje. Es

como decía Martha Graham: entiendes o no entiendes, no hay vuelta de hoja.

"A mí me recordaba mucho esto al tomar clases con uno de los maestros en pies. Era muy angustiante poder entenderlo con la mentalidad occidental, de que muevo la espalda para acá y abro tantito el omóplato o giro los ojos para allá. El maestro te lo mostraba dos veces. Si no lo hacía, ya no te volvía a decir nada.

"Eso quiere decir que se necesita un grado de concentración muy amplio, de alerta total a nivel corporal y no a nivel mental. Tiene que ser una cosa de tu cuerpo y tu mente para aprehender lo que se te está diciendo y luego volverlo a hacer a partir de tu sensibilidad y del entendimiento corporal. Esto que pasaba con el maestro hindú, ocurre con 'La Bruja'.

"En un montaje, Guillermina no te explica nada, para que hagas lo que requiere el papel. Cuando se dice que Guillermina no explica nada, quiere decir que no se suelta rollos interminables; simplemente te pone el movimiento y si tú eres inteligente corporalmente, lo comprendes; si no es así, lo único que haces es un movimiento sin mayor sentido.

"Hemos coreógrafos que soltamos rollos de media hora, pero en el momento de la verdad sale un movimiento como cualquier otro, porque estamos supliendo lo físico con lo verbal. La cualidad de Guillermina es el modo en que ella busca que el movimiento sea precisamente el requerido para decir lo que ella quiere expresar. Si el bailarín tiene capacidad para entenderlo, es bienvenido; si no la tiene lo regaña. En privado hablará con él.

"Ella es muy celosa para verbalizar. Supongo que esto le viene de que quiere romper con esa imagen de lo que nosotros llamamos el premoderno, en donde todo era intuición y sensaciones, pero no había cuer-

po, todo quedaba en una gran fogsidad o en un modo anímico de hacer las cosas.

"Hubo momentos secos, ásperos y difíciles de bajar con Guillermina. Recuerdo una danza espléndida que se llamaba *Montaje*, sobre sueños, con la que la gente se sorprendió. Ella trataba a toda costa de romper con la imagen de la danza premoderna, cuando no teníamos técnica. Afortunadamente esa etapa ya pasó."

La notable bailarina Antonia Quiroz platica: "Guillermina es muy sabia. En el movimiento que pone como coreógrafa está todo; es muy exacta, con ella no hay choque, pues sabe traducir lo que quiere. Jamás me ha dicho lo que trata de decir en una danza; sólo me pide algo y yo se lo doy. A veces me abandona en un montaje para dedicarle la mayor parte del tiempo al trabajo del coro. Lo que me pone 'La Bruja' lo hago mío, pero puedo hacer algunos cambios."

Orlando Scheker narra: "Cuando Guillermina te escoge para hacer un papel en alguna de sus obras, ya sea de coro o de solista, está perfectamente consciente de que tú como bailarín puedes darle lo que ella espera. Tiene un ojo extraordinario.

"Mi experiencia como solista con Guillermina ha sido en este sentido. Me monta el movimiento, comienza a ensayar, a bailar, a desarrollar el personaje, y de repente no dice nada. Muchas veces me le he acercado para decirle que no me corrige o me dice algo, por lo que no sé si estoy bien. Le pido que vea mis partes para ver cómo van. Su respuesta siempre es que no me dice nada porque estoy bien.

"Con esto quiero decir que Guillermina realmente da libertad para que el bailarín desarrolle los personajes a partir de los conocimientos que éste tenga. Siempre espera algo del bailarín en el momento en que le monta su papel. Es decir, siempre está a la expectativa para ver

cuándo algo no está saliendo bien; tiene la inteligencia para saberlo sacar, para que el bailarín lo dé."

Otra figura distinguida del Ballet Nacional, Miguel Ángel Añorve, manifiesta: "Guillermina siempre exige. Quiere que lleguemos al ensayo sin flojera, timidez y taradez, como ella le llama. Quiere que estemos bien para un ensayo que en 15 minutos te deshace. No necesita una hora para matarte; te mata en tan sólo un cuarto de hora.

"Cuando llega Guillermina al estudio ya trae el trabajo que quiere que hagas. Te pide que estés dispuesto para absorber y le adivines lo que quiere; es muy exigente, pero así como exige también deja mucha libertad. Sus obras las enriquece el bailarín; de él depende si sube o tira la coreografía.

La Bravo dice que la importancia del movimiento dentro de una coreografía que construye es básica. Sostiene: "Sin lenguaje no hay danza. La diferencia, como afirma Lin Durán, entre danza moderna y contemporánea, es que la primera tiene que pedir prestado algo a otras artes para poderse expresar: un cuento, una novela, una leyenda... porque no tiene todavía lenguaje propio. La segunda ya tiene su lenguaje propio, por eso es tan difícil hablar de esto. Se dicen muchas palabras, pero el lenguaje es visual y hay que percibirlo en los cuerpos. Esto no tiene explicación verbal."

Pregunté a la coreógrafa si se "entiende" con el cuerpo, y me respondió: "¡Claro! Es el lenguaje del cuerpo. Por eso se tiene que ser muy claro. Además, cada danza debe tener su lenguaje propio, porque la expresión no se da por medio de las ideas y de los conceptos."

Luego, Guillermina Bravo habló de la participación del ejecutante en una obra que ella monta. "La carrera del bailarín es eminentemente creativa, porque no

hay palabras que ilustren lo que se está diciendo; él tiene que sentir —por supuesto que con su inteligencia, pero básicamente con su sensibilidad— lo que se le está dando para transformarlo y enriquecerlo.

"Ahí es muy clara la simbiosis coreógrafo-bailarín; por eso no creo que se pueda componer con cualquier persona, sino con alguien afin al creador. De otra manera el bailarín no puede hacer suyo, de su cuerpo, lo que está bailando.

"Cada bailarín es diferente. Hay cosas que cuatro bailarines tienen que hacer iguales y que nunca son idénticas, pues cada uno es una personalidad. Por eso es muy difícil trasladar una danza de un grupo a otro, de una época a otra."

Lin Durán anota: "Guillermina Bravo siempre está buscando, investigando, explorando. Es una persona que ha leído mucho, que sabe de todo, especialmente de arte. Cuando le dio por la poesía se puso a leer todo lo que pudo. Además, tiene conocimientos musicales muy sólidos, conoce mucho de pintura, manifestación artística que es una fuente para ella.

"Luego empezó a informarse sobre teatro, tomó clases de literatura dramática con Luisa Josefina Hernández. En el Ballet Nacional todos hacíamos más o menos lo mismo, pero ella lo hacía a fondo; aprendía como nadie."

Guillermina Bravo reconoce dos influencias muy fuertes en lo que toca a la composición dancística. "Una es la música —que estudié en el Conservatorio durante siete años— y otra el teatro. En el Ballet Nacional tuvimos varios cursos con Luisa Josefina Hernández, la gran maestra de la dramaturgia en México. Aprendí que una estructura teatral, ya sea tragedia, comedia o farsa, es un gran apoyo para una estructura de danza.

"No quiero decir que la transferencia sea exacta; lo que estudié me sirvió para saber en qué lugar del foro poner a los personajes y cuáles son las características de un protagonista y un antagonista, entre otros conocimientos.

"Conocer las formas musicales también me ha servido, porque soy muy musical en mis obras. Realmente sin música no puedo hacer danza."

LA FORMACIÓN DANCÍSTICA EN EL BALLET NACIONAL

El Ballet Nacional de México siempre se ha encargado de la formación de la mayoría de sus bailarines. A partir de 1963, cuando estableció contacto con la Escuela Graham de Nueva York, Guillermina Bravo se preocupó por introducir en nuestro país sus métodos y su técnica.

En 1969 la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM colaboró con el Ballet Nacional para la realización de unos cursos que se llamaron intensivos, con la finalidad de que iniciaran a los jóvenes en la danza contemporánea. La programación se realizó con un mínimo de tres clases semanales durante seis meses, con una serie de conferencias en las que se habló de la vocación artística, la teoría del arte, el desarrollo de la danza en el presente siglo y los conceptos esenciales de la coreografía.⁷¹

Este programa, "aunque no salvaba la precaria enseñanza de la danza en aquel momento —como dice Alberto Dallal—, sí permitía una fórmula excepcional, única, ineludible: abrir cauces, disciplinada y planificadamente, a la gente joven; incitarla a ocupar los puestos del hacer dancístico (ya fuera en los campos de la interpretación, la coreografía, la organización, la crítica, el diseño) y, además, azuzar a los jóvenes univer-

sitarios: orientarlos hacia la comprensión de una verdad indiscutible: cualquier ocupación artística, como el mejor de los oficios, puestos o profesiones, requiere de una completa entrega y de un trabajo consistente e ininterrumpido.⁷²

Al siguiente año, estos trabajos principiaron a rendir sus frutos en cuanto a la organización para sistematizar la enseñanza de la danza contemporánea, en lo que toca a que hubo un acercamiento de jóvenes que por medio del proceso de enseñanza-aprendizaje a nivel práctico y teórico, recreaban una visión más saludable de la danza contemporánea, alejada por supuesto de que ésta era una actividad que se practicaba para bajar de peso, tener una bonita figura o para las "niñas bien".

En ese mismo año, 1970, con la colaboración de la UNAM se fundó el Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica, bajo la coordinación de Lin Durán, quien diseñó un programa que buscaba la profesionalización de los bailarines, coreógrafos, maestros, organizadores y críticos.

En 1971 Guillermina dirigió a los maestros del Seminario un documento en el que, entre otros conceptos, expresa: "Saber bailar, saber ejecutar la técnica, dominar el oficio de bailarín es una cosa; saber transmitir los conocimientos a cuerpos nuevos es otra. Aquí interesa más lo segundo, aunque ambas cosas están ligadas. Los bailarines que participan como maestros en el Seminario deben hacer un examen de conciencia. ¿En qué consiste? Es un problema de meditación, encauzada hacia el análisis de la manera en que se mueve nuestro cuerpo y de ir encontrando un orden al movimiento, observando si éste corresponde al programa dado y si somos capaces de encontrar las palabras exactas para explicar nuestros

conocimientos. Es necesario ser muy estrictos con nosotros y no dejar pasar por alto cuestiones que aparentemente nos parecen fáciles o nos parecen obvias: cada parte de una secuencia, cada pequeño movimiento del cuerpo tiene un por qué y una repercusión más adelante, así que el análisis debe ser total, sin dejar escapar ni una fracción de secuencia."⁷³

En 1980 desapareció el Seminario para dar paso al Colegio del Ballet Nacional de México, ya sin el apoyo de la UNAM. Desde la primera instancia educativa a la fecha, se han formado ahí numerosos y destacados bailarines y coreógrafos de la talla de Victoria Camero y Jaime Blanc, entre otros.

Guillermina nunca ha dejado de preocuparse por la formación de los profesionales de la danza contemporánea. Durante mucho tiempo ha sido asesora de la Universidad Veracruzana, la cual por medio de la Facultad de Danza otorga títulos de licenciatura desde hace más de 15 años. Además, la artista también asesoró por espacio de cuatro años a la Escuela Veracruzana de Danza, con sede en el puerto de Veracruz.

Es difícil separar a la Bravo del Ballet Nacional de México. Su presencia diaria en la compañía, entrenándose, estimula a los bailarines. La creadora, desde la formación de la agrupación artística, ha estimulado la formación de coreógrafos. El año pasado los miembros del grupo estaban muy emocionados porque la maestra les impartía un curso por vez primera en su vida.

Indiscutiblemente que esta actitud de Guillermina permitió la formación de creadores dancísticos como Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Luis Fandiño, Federico Castro, Jaime Blanc y Luis Arreguín, entre otros.

Raúl Flores Canelo, en una entrevista que le hic



Guillermina Bravo en un ensayo en la década de los años setenta.

en 1987, me dijo: "En mi obra coreográfica hay influencia de Guillermina Bravo y de Anna Sokolow. Son las dos maestras que me formaron como artista. La influencia que recibí de Guillermina creo que viene más bien desde Waldeen, a quien conocí apenas hace unos años. Cuando llegué al Ballet Nacional hacía un año o dos que se había producido la ruptura con Waldeen. Guillermina estaba muy influenciada por el trabajo de ella y me lo transmitió.

"A Guillermina la recuerdo así, como si trajera una bandera roja todos los días y me sentía culpable porque era burgués. Pero de todos modos, finalmente nos entendimos: ni a mí se me ha quitado lo burgués ni a ella lo revolucionaria."⁷⁴

Luis Fandiño afirma: "Guillermina fue la que más me empujó a hacer coreografía. Yo no quería, es decir, no me atrevía; ella me dio todo su apoyo. Ahora me acuerdo que ella nunca se metió en mi trabajo, sino que me dejó hacerlo con libertad. Recuerdo que algunas danzas de otros coreógrafos no se bailaron porque ella decía que estaban mal hechas."

ADIOS AL D. F.

En 1991 el Ballet Nacional de México cambió su sede a Querétaro, donde se fundó el Centro Nacional de Danza Contemporánea (Cenadac), con dos dependencias: el colegio y la compañía.

Esta determinación de descentralizarse fue algo muy duro para todos los integrantes de la agrupación dancística más antigua de México. En esta decisión converge todo el trabajo anterior desarrollado en el Ballet Nacional, lo que tiene que ver directamente con la profesionalización del bailarín. Guillermina, después de algunos años de lucha, por fin pudo conse-

guir los apoyos necesarios para el cambio, para lo cual contó con la colaboración del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el INBA y el gobierno del estado de Querétaro.

En esa ciudad el Cenadac cuenta con un edificio atrás del auditorio Josefa Ortiz de Domínguez, a una cuadra de una de las arterias más importantes de la histórica población. Los bailarines de la compañía viven en una privada de 12 casas y en dos edificios de departamentos, a 15 minutos de la sede.

El Colegio cuenta actualmente con el bachillerato en danza, requisito previo para cursar la licenciatura en ejecución, coreografía, docencia, investigación y producción teatral. Además, periódicamente se ofrecen cursos de actualización y capacitación a maestros y bailarines de todo el país.

En la ceremonia de instalación de la mesa directiva del Cenadac, Guillermina Bravo expuso: "El 'Proyecto Querétaro', como se ha llamado desde sus inicios a la descentralización del Ballet Nacional de México, representa el experimento más importante que ha planteado la danza contemporánea en sus 50 años de vida.

"Como comunidad artística que somos emprendemos la verificación de nuestro nombre 'Nacional' desde un punto estratégico del país, desde un lugar donde se trazaron los primeros caminos hacia las minas, donde se ensancha la geografía y podemos acercarnos con mayor hondura al alma de nuestro pueblo.

"Con el instrumental del profesional, con la terquedad que caracteriza a los artistas de la danza —aquí existen danzantes concheros que dicen su discurso desde hace 500 años— con la convicción de que vamos a recibir más fortaleza espiritual y a dar más autenticidad a nuestra creación, Ballet Nacional se descentraliza para fundar un Centro de Danza Contemporánea

que será clave para otros muchos que se extenderán a lo largo del territorio nacional.

“Con el cambio de sede, Ballet Nacional se purifica, confirma sus propósitos, nutre su sangre, difunde su obra entre otros públicos, pero sobre todo subdivide su trabajo sumando una propuesta: fincar nuevas bases para la profesionalización de la enseñanza de las nuevas generaciones de bailarines.

“En la danza, para lograr la libertad de expresión es necesario formarse en el rigor; para ejercer la creación se requiere la acción cotidiana, la diaria construcción del cuerpo que permite conocer, dominar y manejar su energía. No hay alternativa. No se pueden saltar etapas. No se produce un bailarín antes de siete años de trabajo ininterrumpido.

“Al poner la primera piedra de este Centro la convicción fue: siete años de enseñanza con complementos académicos para profesionalizar al bailarín. Así nace, en Querétaro, en 1991, ya con espacios adecuados, el Colegio Nacional de Danza Contemporánea con programas para las licenciaturas en cinco ramas de la danza. Para enfrentar la enseñanza se emprenden programas que sólo bailarines profesionales pueden cumplir. Los maestros del Colegio son artistas en pleno uso de sus capacidades escénicas, con una técnica depurada; artistas que pueden transmitir además de los mecanismos musculares, los secretos de la profesión. En la enseñanza de la danza no se puede aplicar la improvisación: se arriesga la salud de los músculos. Una enseñanza deficiente o irresponsable mata la capacidad de los cuerpos.

“Nuestra tierra está llena de hombres y mujeres con sensibilidad y aptitud artística: es la deficiencia en la enseñanza la que impide el desarrollo de las potencialidades innatas. El Colegio se propone construir bai-

larines y coreógrafos pero muy afortunadamente hacer maestros conocedores de la esencia del arte de bailar. Al contar con maestros capacitados el país podrá contar con danzantes capaces de universalizar la danza contemporánea mexicana.”⁷⁵

Guillermina hace luego un recuento de la aventura del cambio a Querétaro. Esto empieza en 1987, fecha en la que se ponen los cimientos de una arquitectura que pudiera albergar el bachillerato y la licenciatura. Nace entonces un convenio firmado por el gobernador Mariano Palacios Alcocer y el director del INBA, Javier Barros Valero. Antes de este hecho, Leonel Durán se encargó de buscar un lugar para la descentralización del Ballet Nacional. Un sitio con estas características, según la matriarca de la danza mexicana: “Tener una bizarra capital, tener un gobierno con interés por desarrollar la cultura y el arte, tener una población creadora de mitos y leyendas y no tener un grupo de danza contemporánea que pudiera sentirse en competencia con una compañía de la capital; resultado idóneo: Querétaro.

“La primera piedra del proyecto —prosigue Guillermina Bravo en su discurso—, se pone en el sitio donde hoy estamos reunidos en el mes de junio de 1987; a partir de aquel momento los esfuerzos se concentran en obtener los fondos necesarios para poner en pie los espacios indispensables que requería la iniciación del trabajo, por un lado, y por otro para hacer aprobar por las autoridades competentes los programas pedagógicos que sustentan la licenciatura. Ambos aspectos compitieron en dificultades que no tiene caso narrar aquí pero sí en cambio puedo decir que en cuanto a la construcción del Centro la última piedra no se ha puesto; que en septiembre próximo el Colegio entra en su tercer año de bachillerato y los talleres

con los que contamos ya no son suficientes. En cuanto al aspecto académico, necesitamos el auxilio de maestros de la Universidad Autónoma de Querétaro.⁷⁶

Guillermina Bravo termina su intervención con estas palabras: "El cambio político que México vive tiene que reflejarse no tan sólo en una dimensión económica sino también en un reforzamiento de los valores espirituales y en la superación de la enseñanza artística en sus provincias. Si esto no sucede, el amplio territorio de la república donde vivimos la mayor parte de la población seguirá sufriendo la emigración de hombres y mujeres talentosos que no encuentran en sus lugares de origen las bases para un desarrollo completo. Ballet Nacional ha emprendido con decisión una nueva etapa de su trabajo desafiando la estabilidad de sus integrantes que en dos años hemos tenido que aprender un nuevo modo de enfrentar nuestra vida cotidiana y artística. No desconocemos las calamidades que la actividad de una comunidad de esta naturaleza ha traído a las autoridades culturales de Querétaro.

"En Ballet Nacional sabemos nuestro origen y nuestro destino; tenemos que duplicar nuestro trabajo y sabemos también que se duplicarán las calamidades para nuestros gobernantes."⁷⁷

A pesar de vivir en Querétaro, Guillermina Bravo desempeña algunas funciones dentro del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, donde es miembro de la Comisión de Artes y Letras, y además forma parte del Consejo Directivo y es creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte, que el 2 de septiembre de 1993 anunció el presidente Carlos Salinas de Gortari en la residencia oficial de Los Pinos.

Sobre la creación del snca, la artista comenta: "Para mí y para los bailarines, este proyecto realmente es un placer, porque la danza ha tenido siempre poco reco-

nocimiento; los bailarines somos muy pobres, muy abnegados, muy cruelmente trabajados, por lo que realmente ésta es una gran felicidad, aparte de que personalmente siento una gran responsabilidad, pero estoy muy contenta. Por vez primera alguien se acuerda de la danza contemporánea."⁷⁸

En lo que respecta a su designación como creadora emérita del snca, Guillermina Bravo apunta: "En mis primeros años como bailarina, no había los apoyos que hay ahora. En ese tiempo vivía con centavos y los bailarines de Ballet Nacional peor. Me acuerdo cuando traje a cinco bailarines de Acapulco, entre ellos Miguel Ángel Añorve, que tenía que pagarle de mi escaso bolsillo a la señora Piedad, la portera de los apartamentos Windsor, para que les diera de comer a estos muchachos. A veces pasaba la quincena y no le podía pagar.

"Cuando digo que el apoyo económico que ahora me dan me hubiera gustado que me llegara cuando era joven, a eso me refiero: a los sufrimientos que teníamos que pasar los bailarines. Algunos tenían que trabajar en otra cosa, como por ejemplo Añorve, como tramoyista.

"Estas penurias —de las cuales no me estoy quejando— a mí me parecían lógicas si quería hacer una compañía. Ese sufrimiento era un poco de masoquismo o placer para lograr la formación de un grupo. Si en esa época hubiera habido apoyos, becas y premios, hubiera sido una maravilla.

"Esto es a lo que me refiero, en cuanto a la beca de creadora emérita, que es bienvenida, pero ¿cuánto hubiera dado por tener la quinta parte de eso cuando estaba en formación el Ballet Nacional!

"Ahora los grupos que tienen estos apoyos son privilegiados. Eso no lo tuve nunca, no lo tuvimos ningún artista de esa época."

¹ Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansitada*, USM, México, 1992, p. 64.

² Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, bajo la dirección de Waldeen, México, D.F., noviembre de 1940.

³ Arturo Penucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *La danza en México*, Difusión Cultural USAM, México, 1980 (primera edición, 1955), pp. 63-64.

⁴ Citado por Raquel Tibol en *Pasos de la danza mexicana*, Difusión Cultural USAM, México, 1992, p. 115.

⁵ Antonio Luna Arroyo, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, México, 1959, pp. 35-36.

⁶ Citado por Antonio Luna Arroyo, *op. cit.*, p. 37.

⁷ Citado por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 115.

⁸ Salvador Pineda, "Hacia un ballet mexicano", *Revista de Brevitas*, México, 30 de noviembre de 1947, p. 34.

⁹ *Ibid.*, *50 años de danza*. Palacio de Bellas Artes, México, 1986, p. 350.

¹⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 355.

¹¹ Tania Matilde Aroeste Konilbsber, *La danza moderna en México: el nacionalismo* (tesis de licenciatura), Facultad de Filosofía y Letras, USAM, México, 1983, p. 75.

¹² Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana 1953-1959*, CICA/INBA, México, 1990, p. 17.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Citado por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Víctor Cejas Reyes, "Viacrucis", *La Prensa*, México, 1 de enero de 1953, p. 22.

¹⁷ César Delgado Martínez, *Laberinto de voces que danzan*, CICA/INBA, Serie investigación y documentación de las artes, Segunda época, México, 1991, p. 228.

¹⁸ Víctor Cejas Reyes, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 117.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 118.

²² *Ibid.*, p. 119.

²³ *Ibidem.*

²⁴ Emilio Carballido, "Detrás de la cortina de hierro. La danza mexicana demuestra tener valor universal", *México en la Cultura*, núm. 450, suplemento de *NoVEDADES*, México, D.F., 3 de noviembre de 1957.

²⁵ Emilio Carballido, *op. cit.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Citado por Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 131.

³⁰ Guillermina Bravo, "El lenguaje de la danza", *La semana de Bellas Artes*, núm. 138, México, 23 de julio de 1980.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Héctor Araya, "Estado actual de la danza moderna", *Excelsior*, México, D.F., 30 de diciembre de 1960.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ César Delgado Martínez, "Guillermina Bravo: Hago danza porque no sé realizar otra cosa", *Nuestra danza*, núm. 8, San Luis Potosí, mayo de 1990.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, CICA/INBA, México, 1991, pp. 138-139.

⁴² *Ibidem.*, p. 139.

⁴³ Alberto Dallal, *La danza moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 9.

⁴⁴ Patricia Cardona, *La danza mexicana en los sesenta*, USAM, México, 1980, p. 43.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Alberto Dallal, Guillermina Bravo, entrevista pública realizada en la Casa de la Paz de la USAM dentro del ciclo El arte coreográfico en México, 6 de agosto-4 de septiembre de 1984. Material inédito. Tomado del libro *El aura del cuerpo*, USAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990, p. 52.

⁴⁷ César Delgado Martínez, *op. cit.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ César Delgado Martínez, *op. cit.*

⁵⁰ Clamoroso el éxito del Ballet de México, *Storco*, órgano del campesinado cubano, Holguín, Cuba, 12 de diciembre de 1960, p. 1.

⁵¹ Algemeen, Dabglad, Rotterdam, Holanda, noviembre de 1974.

⁵² Willi Woertlinmueller, *Noticias de Nirenborg*, Fürat, 25 de septiembre de 1978.

⁵³ Gilberte Courmand, *Le Parisienne*, Paris, 22 de septiembre de 1978.

⁵⁴ María Luisa Mendoza, *El Día*, México, D.F., 24 de septiembre de 1978.

⁵⁵ Juan Soriano, "La obra de Guillermina Bravo recuerda a San Juan de la Cruz", *Excélsior*, México, D.F., 28 de octubre de 1978.

⁵⁶ Raquel Tibol, "El Ballet Nacional de México en Helsinki", *Proceso*, núm. 98, México, 18 de septiembre de 1978, p. 56.

⁵⁷ Raquel Tibol, "Fin de la gira de Ballet Nacional", *Proceso*, núm. 105, México, 6 de noviembre de 1978, p. 58.

⁵⁸ Vem. *Mladá Fronta* (Frente Juvenil), Praga, 28 de octubre de 1980.

⁵⁹ Jana Hosková, *Lidová Demokracie* (Democracia Popular), Praga, 25 de octubre de 1980.

⁶⁰ Alberto Testa, "No es fácil danzar la libertad, la esperanza, la guerra", *La Repubblica*, Roma, 16 de noviembre de 1980.

⁶¹ Raquel Tibol, "En busca de mitos griegos", *Proceso*, núm. 214, México, 8 de diciembre de 1980, p. 47.

⁶² Raquel Tibol, "Bitácora cubana: fraternidad total en Holguín", *Proceso*, núm. 414, México, 8 de octubre de 1984, pp. 55-56.

⁶³ Claudio Tempo, *Il Secolo XX*, Génova, 8 de julio de 1988.

⁶⁴ Patricia Rosales y Zamora, "Prestigio nos sobra; nos falta comida: asu", *Excélsior*, México, 29 de julio de 1988, p. 2.

⁶⁵ Patricia Cardona, "Guillermina Bravo en Alemania", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 31 de enero de 1987, p. 12.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Carlos Ferruyra, "JLP entregó los premios nacionales", *Unomásuno*, México, 27 de noviembre de 1979.

⁶⁹ Patricia Cardona, *La danza mexicana en los sesenta*, UNAM, México, 1980, p. 42.

⁷⁰ César Delgado Martínez, *op. cit.*

⁷¹ Alberto Dallal, *La danza moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 46.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ A los maestros. Documento dirigido a los maestros del Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica del Ballet Nacional de México, escrito por Guillermina Bravo en octubre de 1971.

⁷⁴ César Delgado Martínez, *Laberinto de voces que danzan*, CNGA/INBA, serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, p. 149.

⁷⁵ Guillermina Bravo. Discurso pronunciado el 17 de abril de 1993, con motivo de la instalación de la mesa directiva del Centro Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Patricia Rosales y Zamora, "Único en el mundo, califica Paz", *Excélsior*, México, 3 de septiembre de 1993.

LAS DANZAS



Página anterior:

Guillermina Bravo en la "Danza de los desheredados" del ballet *La coronela* de Waldeen, 1945. (foto Semo)

ETAPA NACIONALISTA (1947-1957)

La obra de Guillermina Bravo se divide en ocho etapas artísticas. Esta clasificación fue tomada del *currículum vitae* de la artista que maneja el Ballet Nacional de México. El último periodo, el que corresponde a la vuelta a los orígenes, al tratar de entender el mundo, fue agregado especialmente para este libro.

Es difícil hablar de las 57 obras coreográficas que Guillermina Bravo ha creado en 53 años de vida artística; por ello se hizo una selección, de acuerdo a su importancia, en cuanto a la temática tratada, la manera de abordarla y su relación con la sociedad.

En la etapa nacionalista Guillermina Bravo construye una danza en la que la anécdota es el punto de partida para la creación dancística. Aquí tiene una importancia fundamental el libreto. En este periodo, llamado también realista, la coreógrafa se nutre del rito, del mito y de una temática profundamente mexicana.

Aunque en esta etapa creativa la artista no tiene un lenguaje coreográfico definido, llega a aportar una visión *sui géneris* acerca de la problemática que se vive en el país. Sus danzas, en variadas ocasiones, no se quedan en la apariencia, el folclorismo o el colorido del vestuario, sino que mediante una investigación profunda llega a cuestionar algunos hechos sociales y políticos que para otros creadores no son perceptibles.

De 1947 a 1957, Guillemina Bravo va tras una danza que trascienda el mero impacto de lo novedoso, para ubicarse en un contenido que logra atravesar la superficie de lo pintoresco. Para la coreógrafa no fueron sólo objetos de su atención las leyendas o los mitos, sino que también le importaba la vida cotidiana con las luchas obreras y algunos personajes históricos.

A pesar de que ciertas obras no fueron bien recibidas por las instituciones oficiales debido a su contenido, no se suspendieron, con excepción de *Rescoldo*, coreografía que en pocas palabras hacía referencia a que la Revolución mexicana no había servido para nada.

Hay que recordar que eran los tiempos de una política dura. Con excepción de este terrible episodio, en su vida creativa Guillemina Bravo ha tenido una libertad plena para hablar de lo que ha querido en sus danzas. Al salir de la Academia de la Danza Mexicana bajo el supuesto de que manejaba una célula del Partido Comunista Mexicano, la compañía que fundó con los bailarines que la siguieron —el Ballet Nacional de México— fue apoyada por algunos políticos de un gobierno de tendencias conservadoras como fue el de Miguel Alemán, e incluso, como se menciona en la primera parte de este libro, Gabriel Ramos Millán realizó parte de su campaña presidencial con esta agrupación artística.

Raúl Flores Guerrero sostiene que el trabajo de esta época del Ballet Nacional de México se ubica en el realismo expresivo, en el que "su original carácter surge, inmanentemente, de la búsqueda de una interpretación realista de esta circunstancia vital que es nuestro mundo a través de la completa y difícil expresión corporal".⁷⁹

El mismo Raúl Flores Guerrero asegura que en este

periodo las creaciones dancarias de Guillemina Bravo son guiadas por una profunda convicción de su verdad, desde *El zanate* hasta *Guernica*, pasando por *Alturas de Machu Picchu*, *Recuerdo a Zapata* y *La nube estéril*, "escalones que, en su paulatino ascenso, parecen evidenciar la proximidad de una meta en el sistemático y quizás impensado avance de la coreografía en busca de una trascendencia de la danza".⁸⁰

Flores Guerrero, un crítico cercano al Ballet Nacional de México y a Guillemina Bravo, menciona en 1953 dos características que hacen decaer los ballets de esta creadora: "Su larga duración y el tratamiento demasiado subjetivo de los temas, ya que en el segundo caso, al tratar el tema supeditándolo al 'como lo siente' el coreógrafo, se recluye la obra a un campo limitado, provocando que 'no trascienda los límites de la universalidad'".

"Un coreógrafo revolucionario como Guillemina Bravo, no puede formar un criterio valorativo de la danza, de su danza a base de impactos, pues la experiencia ha demostrado que suelen perderse en el vacío de la incompreensión... El problema fundamental reside en encontrar un equilibrio, en los ballets, entre la forma y la idea..."⁸¹

En una entrevista con Alberto Dallal, Guillemina Bravo nos dice: "Nosotros nunca copiábamos las danzas a pesar de que buscábamos las festividades. Estábamos al tanto de los calendarios indígenas e íbamos a ver las danzas. En muchos casos acudíamos para aprender a bailarlas. Nunca hicimos danzas copiadas, por lo menos Chepina Lavalle, Carlos Gaona y yo, que éramos los coreógrafos [del Ballet Nacional de México]. Jamás copiábamos los pasos sino que íbamos al mito: lo que nos interesaba de la danza indígena no era la danza misma sino el por qué bailan.



La nube estéril, coreografía de Guillermina Bravo. Raúl Flores Canelo, Aurea Turner y Josefina Lavalle, 1953. (Foto: Navarrete.)

Inconscientemente buscábamos la raíz del mito: ¿por qué bailan? Y de ese mito nos auxiliábamos para hacer una danza inventada.⁸²

EL ZANATE (1947)

El zanate se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 6 de diciembre de 1947 con la Academia de la Danza Mexicana. La música es de Blas Galindo, la escenografía y el vestuario de Gabriel Fernández Ledesma.

Es una obra que narra una anécdota, retomada de una vieja leyenda zapoteca que Guillermina conoció en el viaje de estudios por Oaxaca con integrantes de la ADM, del que hablé en la primera parte de este libro.

Cuenta la artista: "El zanate es un animal que se mete a las casas y roba, para hacer sus nidos, los carretes de hilo, los pedazos de pan, los trapos. Es un animal ladrón... para hacer la danza tomé ese mito. Eso era mucho más profundo que los pasos indígenas que se bailan en Oaxaca. Más que los mestizos. Nunca se me ocurrió poner un paso de *La zandunga*. Creo que éste era un camino correcto para alcanzar la verdadera investigación y saber por qué el indio baila, lo que ya casi se ha perdido. Ahora ya no saben por qué bailan los indígenas; sólo queda la cáscara, lo superficial."⁸³

Afirma también que *El zanate* salió de la *Danza del toro*, que ejecutan los huaves descalzos sobre la arena. "Es una época donde se hace investigación; así, por un lado estaban los indígenas y por otro los asuntos políticos. En esta coreografía pongo al zanate como el cacique del pueblo y al toro como el muchacho bueno que está próximo a casarse; es una trama novelesca. Hay un conflicto con el cacique y al final una lucha entre éste y el galán, en el que por supuesto triunfa el último."

RECUERDO A ZAPATA (1951)

Esta pieza coreográfica se presentó por primera ocasión en el Palacio de Bellas Artes el 19 de abril de 1951, con el Ballet Nacional de México, música de Carlos Jiménez Mabarak; libreto de Jesús Sotelo Inclán, textos literarios de Daniel Castañeda y del escritor mencionado, escenografía y vestuario de Leopoldo



Imágenes de un hombre, de Guillermina Bravo, 1958.

Méndez. Se divide en cuatro partes: "El niño está...", "Feria del pericón", "La Revolución" y "La espera". "Es una cantata —dice Guillermina Bravo— hecha sobre los federales que perseguían a los campesinos sembradores de maíz. Los militares llegaban y sembraban caña de azúcar porque le daba más dinero al hacendado.

"En *Recuerdo a Zapata* hay una escena que ahora me parece sumamente chistosa: entran unos bailarines metidos en sacos y con tocados de caña de azúcar. Avanzan sobre el sembradío de los campesinos, desplazando al maíz. Era algo elemental, cotidiano, no había lenguaje dancístico. Ahí está el problema de esa época: yo componía con el argumento de la obra. Una cosa es crear con tu lenguaje artístico y otra hacerlo con un tema, político o no.

"A mí me faltaba un lenguaje dancístico. Si era un saludo, tenía que ponerlo; si un abrazo, debía poner

un abrazo; no había metáfora, no existía trasposición de un lenguaje a otro."

Además de lo relatado por Guillermina Bravo, hay una anécdota que cuentan algunos artistas de esos tiempos. Cuando alguien preguntaba si fulano o zutano había bailado, la respuesta era: 'Sí, salió de caña'. Como dato curioso puedo mencionar que un día Raúl Flores Guerrero se puso las mallas y entró a una clase de danza para sentir en carne propia las vivencias de los bailarines y lo que es más, participó de caña en más de una ocasión.

Aurea Turner narra que cuando el Ballet Nacional de México presentaba en los pueblos *Recuerdo a Zapata*, a los campesinos que sembraban maíz el público les aplaudía, y cuando entraban los "pelones" (soldados al servicio del régimen opresor) y agredían a los trabajadores de la tierra, los espectadores se enojaban.

En uno de sus libros, Alberto Dallal comenta que muchas de estas obras, como *Recuerdo a Zapata*, *Guernica*, *El demagogo* y *Braceros*, "de fuerte contenido social *mutatis mutandis*, responderían más que favorablemente a ciertos tics e inclinaciones, sugerencias y sugerencias del actual público latinoamericano", no obstante la tentación Guillermina Bravo se ha negado a reponerlas con el argumento de que sus etapas creativas han quedado superadas y que prefiriere sostenerse en lo que "vagamente podríamos llamar 'vanguardia', tratándose, en sentido estricto, de la firmeza y la audacia de una creadora que no desea caer en el éxito fácilmente adquirido."⁶⁴

Federico Castro, bailarín, coreógrafo y maestro del Ballet Nacional de México, quien se inició en la danza con esta agrupación artística hace 40 años, platica: "La segunda obra de Guillermina que bailé fue *Recuerdo*

a Zapata; interpretaba el diablo, que ella también hacía. En una ocasión me fui de la compañía y al regresar quería seguir bailando este papel. Como Guillermina había engordado un poquito, le hice unas puntadas al vestuario para que no le quedara y de esta manera pude continuar en la coreografía.”

LA NUBE ESTÉRIL (1953)

Esta coreografía fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 3 de diciembre de 1953, con música de Guillermo Noriega, libreto de Antonio Rodríguez, escenografía y vestuario de Castro Pacheco.

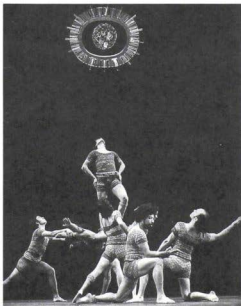
En una entrevista que le hice en Cuernavaca, ciudad en la que vive ahora, Rafael Gaona afirmó: “Cuando llegué a la Secretaría Particular del INBA me ligué mucho al Ballet Nacional; sentimental y emocionalmente, así como desde el punto de vista de las convicciones. Salía con ellos los domingos, los acompañaba a los pueblos pequeños a dar funciones. Junto con ellos clavaba tarimas y cargaba las cosas para que bailaran.

“Guillermina Bravo y el Ballet Nacional eran muy pobres... y siguen, seguimos siendo (me incorporo a la pobreza de los artistas ahora que soy escritor). Ella tenía mucho interés en hacer un ballet sobre un libro de Antonio Rodríguez llamado *La nube estéril*, que habla de los problemas del valle del Mezquital: gente que llora de hambre y, sobre todo, de sed. De pronto aparece una nube que le da grandes esperanzas a las personas.

“La bailarina quería conocer el ambiente del Mezquital; fuimos a ese lugar Raúl Flores Canelo, Josefina Lavallo, Guillermina y yo, guiados por un campesino. De pronto nos salíamos del camino y éste nos decía:

‘Aquí está el pueblo’. Veíamos un metro y medio hacia arriba y no había ninguna casa. Él insistía: ‘Aquí, ¿lo ven?’ El pueblo era tan chaparro que no se veía; estaba hecho con pencas de maguey y la gente entraba a sus casas arrastrándose; las gallinas andaban borrachas y los niños iban en las mismas condiciones a la escuela, porque al no haber agua para tomar, bebían pulque.”⁸⁵

Sobre *La nube estéril*, Emilio Carballido sostiene: “Es uno de los ballets más impresionantes de Guillermina. Era más lírico que otros. La artista extrajo una



Juego de pelota, de Guillermina Bravo, 1968.

síntesis de la vida de los otomíes. En una ceremonia mágica una niña muere y se le pone una escoba para que barra las nubes y llueva. Pero no sucede nada.

"Guillermina siempre estudió en serio las danzas indígenas, no para usarlas textualmente sino para recrearlas, rehacerlas de acuerdo con el espíritu original. Siento que en *La nube estéril* había una gran libertad, una gran inventiva."

Raúl Flores Guerrero, en cambio, sostiene que para lograr el equilibrio en esta coreografía es necesario disminuir la duración del ballet, pues resulta largo y cansado. El carácter ambiental de la danza es estupefando, pero en cuanto a la dinámica se encuentra "demasiado sometida a las exigencias del tema".⁸⁶

Guillermina Bravo menciona sobre *La nube estéril*: "Con Antonio Rodríguez, investigué al pueblo otomí y construí un argumento basado en una leyenda que decía que cuando los niños se morían se enterraban con una escoba para que barrieran el cielo y trajeran una nube, porque nunca llueve en el Mezquital. Este era un ballet con más invención que los otros. Fue una de las primeras danzas donde investigué mucho".⁸⁷

El compositor Guillermo Noriega también opina acerca de esta obra: "Un buen día Guillermina me dice: 'Vamos a hacer un ballet.' Tenía una gran confianza en mí y me ayudó. Quería hacer un ballet sobre los otomíes basado en el libro de Antonio Rodríguez *La nube estéril*. Los tres hicimos un viaje al valle del Mezquital para inspirarnos. El tema era el de la explotación de los campesinos. En esa época en el Ballet Nacional manejábamos, también por influencia de Waldeen, temas sociales, de los trabajadores, el realismo socialista. Éramos rojillos a morir.

"Fue muy emocionante hacer mi primer ballet, mi

primera obra profesional y para orquesta. Soy autodidacta en orquestación, pues fuera de los dos maestros con los que estudié, todo lo aprendí por mí mismo."⁸⁸

RESCOLDO (1954)

El 18 de noviembre de 1954 por la mañana en el Palacio de Bellas Artes, los integrantes del Ballet Nacional de México realizaban el ensayo general de *Rescoldo*, cuando de la dirección del INBA llamaron a Guillermina Bravo, que se encontraba en la parte trasera del recinto.

Mientras los bailarines se probaban el vestuario con entusiasmo, Guillermina se enfrentaba al director Miguel Álvarez Acosta; bajó deshecha y dijo a los miembros de su compañía: "Se suspende el estreno de esta noche."

Los "nacionales" protestaron, argumentando que no era justo por el trabajo que habían realizado durante varios meses y por lo que el mismo INBA había invertido en la producción, pero de nada les sirvió. La decisión estaba tomada y no se dio marcha atrás.

Por vez primera en la historia de la joven danza moderna mexicana, el Ballet Nacional de México, grupo huésped en la temporada anual del Palacio de Bellas Artes, iba a estrenar un ballet innovador, ya que la duración del mismo era de una hora y media, aproximadamente.

Esta obra dancística, ambiciosa y prometedora, tenía música de Rafael Elizondo y coreografía de Guillermina Bravo en la primera parte; en la segunda, música de Guillermo Noriega y coreografía de Josefina Lavalle. Además, la escenografía y el diseño del vestuario eran de Gabriel Fernández Ledesma, lo que aseguraba "una obra de recia madurez y verdadera

seriedad artística",⁸⁹ como escribió Raúl Flores Guerrero.

La temática de *Rescoldo* fue considerada subversiva. Guillermina Bravo comenta: "Este ballet aborda la idea de que la Revolución mexicana no sirvió para nada porque seguían los mismos problemas que antes de ese movimiento. Por eso fue suspendido el estreno. La obra era muy agresiva, porque acababa en una casa de Las Lomas, con personas de frac y mascaritas de 'gente bien', mientras los problemas del pueblo seguían igual."

Lin Durán sostiene que *Rescoldo* era "un asunto cronológico sobre la Revolución mexicana y los políticos subsiguientes. Eran Villa y Zapata y cómo los mataron, una escalera de asesinatos hasta llegar al presidente de ese momento. En ese tiempo todo lo que sonara a izquierda era prohibido; la gente que protestaba iba a dar a la cárcel. Fueron unos años terribles.

"La obra, además, hablaba de que siempre hay un rescoldo, que es lo que queda cuando la lumbre está casi apagada, pero que puede volver a prender."

El pretexto para prohibir *Rescoldo* fue que la orquesta no se había aprendido la música. Se dijo que el estreno se realizaría en enero de 1955, lo que no sucedió, como era de esperarse. En realidad, algo había de verdad en cuanto a la orquesta. Con los cuatro ensayos programados, era difícil que la agrupación musical se pudiera aprender una obra complicada por su modernismo técnico y por su larga duración.

Por otro lado, el INBA realizó una cuantiosa inversión en el vestuario, la escenografía y la utilería, pero lo más grave es que el esfuerzo de las coreógrafas, los músicos, los bailarines y el escenógrafo prácticamente se fue a la basura.

Este "ballet político muy brillante", como lo califica Emilio Carballido, "era una obra de laboratorio, de una propuesta nueva, en la que había danzas muy bellas que decían muchas verdades", opina Federico Castro.

En *Rescoldo* "todo era muy claro —asegura Aurea Turner—, el vestuario era muy obvio puesto que un país era México y otro Estados Unidos. En cuanto a la Revolución mexicana, se veían claros los funcionarios del momento y los líderes charros.

"Una de las escenas, que estaba muy bien bailada por Enrique Martínez, se llamaba *La compra*. También salía el Tío Sam, que era Raúl Flores Canelo. Realmente éramos obvios por la idea de mandar un mensaje; por eso en el ambiente de la danza nos decían el ballet telégrafo."

El ballet *Rescoldo*, sostiene Raúl Flores Guerrero, fue el "intento artístico más ambicioso realizado en nuestra danza con dos coreógrafas y dos músicos mexicanos como autores. Si bien con su presentación parcial en el teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas la obra perdió mucho de su sentido al romperse la secuencia que la estructuraba; de los episodios que allí se bailaron, los de Guillermina muestran su dominio en el campo creativo afirmado en la experiencia humana: en el campo y la danza de la familia de sembradores, el trabajo de la fábrica y el temor de los obreros al capataz porfiriano, el trabajo desquiciante del minero, son una obra de arte realista de primer orden. No hay un solo gesto anecdótico, un solo movimiento naturalista.

"Es algo distinto y nuevo, es la danza: movimientos nacidos de tu mente para que los bailarines los realicen con una intensidad que sólo puede ser el resultado de una imperiosa volición artística: es danza que

se integra totalmente a los compases y a los ritmos de la música que Rafael Elizondo creó especialmente para ser bailada con ese sentido y esa intensidad. En la dinámica coreográfica, artísticamente realista, se siente la estrujante actividad del minero taladrando la roca, del campesino hundiendo sus manos en el surco o bailando sus sones; de los obreros sometidos al ritmo monótono y esclavizante de las máquinas incansables. Esta serie de danzas confirman la validez de tu hallazgo artístico, que es uno de los pocos valores perdurables y definitivos que se han adquirido, pero que nadie ha analizado en los últimos tiempos por los que ha pasado la danza mexicana.⁹⁰

El músico Guillermo Noriega cuenta: "Rescoldo comenzaba con un baile porfirista en un palacete de la alta sociedad y escenas de procesiones y pobreza. Entonces venía la Revolución y ahí es donde entrábamos Chapina y yo. A mí me gustó cómo resolvió la lucha armada con un juego de sombras proyectadas. A ella y a mí se nos ocurrió terminar aquel ballet con un baile en las Lomas de Chapultepec con nuevos políticos de la Revolución y de inmediato cortaron la obra. También se debió a que en la escenografía, de Gabriel Fernández Ledesma, había una escena donde se hacía una insinuación contra Estados Unidos; a los burócratas les dio mucho miedo y lo suspendieron alegando cuestiones técnicas. Fue un excelente trabajo. Mi partitura era de 300 páginas y la de Elizondo otro tanto."⁹¹

Guillermina Bravo narra: "A lo mejor la orquesta no funcionaba del todo bien, pero lo que importaba a los funcionarios era el tema. Hay obras que se han tocado con una mala orquesta y no se suspendieron; aunque Memo Noriega y Rafael Elizondo no tenían facilidad para escribir para orquesta, no fue ésta la

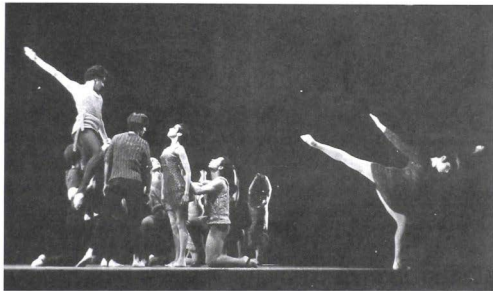
razón. Estoy segura de que los directores de orquesta objetaban la partitura, pero ése no fue el motivo por el que se suspendió *Rescoldo*... lo hicieron por razones de tipo político. Tal vez si yo hubiera insistido se hubiera estrenado. Pero no lo hice por algunos problemas internos."

En 1956 en algunos diarios capitalinos se habló de que en el programa de TV *Cita en el Prince*, transmitido por Canal 5, se bailaron cuatro escenas de *Rescoldo*, lo que fue considerado como un estreno mundial. Las coreógrafas Guillermina Bravo y Josefina Lavalle recordaron la prohibición del estreno en el Palacio de Bellas Artes y consideraron ese hecho como "un ataque a la libertad de expresión artística."⁹²

Al día siguiente de la transmisión el director del programa, Lautaro González Porcel, recibió un oficio firmado por Alfonso Moreno Miranda, de la oficina de Radiodifusión e Intervención de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas por medio del cual le comunicaba la suspensión del programa por violaciones al reglamento con respecto al sitio desde donde fue transmitido. La verdad era otra; *Cita en el Prince* fue aniquilado por haber presentado la obra en cuestión.

También de acuerdo con la información publicada en la prensa, *Rescoldo* se presentó en el estudio de Ballet Nacional de México, ubicado en la Calle del 57 en ese mismo año. Un periódico de la ciudad de México dijo: "Se ha rumorado mucho en el ambiente de los danzarines que a la balletista Guillermina Bravo le censuraron en el Instituto Nacional de Bellas Artes el tema de un ballet titulado *Rescoldo*."

"A decir de los danzarines, Guillermina mostraba en su producción cierta peligrosa inclinación hacia la izquierda. Tal concepto se podría ratificar o rectificar, ahora que la coreógrafa, a decir de sus compañeros,



Los magos de Guillermina Bravo, 1969.

presente su ballet en forma particular. Para ella sería benéfico realizar esta presentación, ya que de una vez por todas la opinión pública podría definir sus tendencias ideológicas.⁹⁵

Indiscutiblemente que al realizar danzas como *Rescoldo* y algunas otras, entre las que se puede mencionar *Braceros*, le trajo como consecuencia a Guillermina Bravo y a los bailarines de Ballet Nacional de México que los tacharan de comunistas.

A la distancia de todos estos años, lo que me parece un dato curioso, en su momento debió de ser gra-

ve por ese anticomunismo feroz que existía. De hecho el Partido Comunista Mexicano (PCM) vivía en la clandestinidad y sus miembros eran perseguidos y encarcelados por el gobierno.

En 1957 *Cine Mundial* publicó una nota evidentemente amarillista con el siguiente título: "La brújula marca hacia la URSS... Acusan de comunista al Ballet Nacional", en la que se decía: "Ballet Nacional, el grupo de danza moderna que dirige la bailarina y coreógrafa Guillermina Bravo, ha sido acusado, de nueva cuenta, ante las autoridades correspondientes

de ser un resumidero [sic] de elementos de marcada tendencia comunista.

"En la acusación, no sólo se cita a este grupo de disfrazar sus danzas bajo el señuelo del consabido 'mensaje para el pueblo', que en el fondo presenta argumentos izquierdistas, sino de estar plagado de bailarines dedicados a todas las actividades que no son precisamente las de la danza moderna."⁹⁴

Ése era el medio en el que trabajaban Guillermina Bravo y el Ballet Nacional de México. Sin embargo, la artista siempre ha defendido con pasión enérgica la libertad para tratar los temas que ella quiere en sus danzas.

DANZA SIN TURISMO (1955)

Esta obra fue estrenada en 1955 y presentada por vez primera en el Palacio de Bellas Artes el 4 de noviembre de 1957, con música de Silvestre Revueltas y escenografía y vestuario de Raúl Flores Canelo. En ella Guillermina Bravo retoma una noticia aparecida en un diario capitalino: un albañil, desesperado por no encontrar trabajo, se suicidó lanzándose desde lo alto de un andamio. Raúl Flores Guerrero sostiene que esta coreografía evidencia un camino —que no es el único— más diferenciado en la danza mexicana: el camino realista.⁹⁵

El mismo crítico de arte señala que este ballet posee algunos puntos débiles: lo obvio del mensaje acentuado en su tendencia realista y varias cuestiones que esencialmente tienen que ver con la forma y no con el contenido. Es decir, quizá hicieron falta algunas concesiones en su conjunto en cuanto a movimientos o actitudes dancísticas.⁹⁶

"La marcha al trabajo, los juegos de los obreros en

los ocios, los movimientos de contrapunto de los trabajadores al realizar su labor, en lo cual es maestra [Guillermina Bravo], denotan un cuidadoso análisis de las actitudes cotidianas de nuestro pueblo, pues sin tal análisis hubiera sido imposible trasladarlas, ennoblecidas por el proceso creativo, al dinamismo superior de la danza. Ya podrán tronar algunos de nuestros coreógrafos afirmando, como autojustificación, que no es necesario el conocimiento de la literatura y de las demás artes para hacer coreografías. ¿No está acaso presente César Vallejo gritando sus poemas junto al desesperado hombre sin trabajo, o entre los obreros que se pasean unos a otros, al compañero muerto? ¿Y acaso no salió de Picasso esa mujer que plancha dulcemente, con sobrios movimientos, sobre el suelo?"⁹⁷

En un estudio en el que se refiere a "Los distintos conceptos del estado de muerte transmitidos por Guillermina Bravo en obras que pertenecen a distintas etapas de su actividad creadora", Alberto Dallal afirma: "La solución coreográfica, escueta, lineal, carente al máximo de elementos simbólicos, coincidía con la propuesta del título: se trataba de quitar a la pieza la elaboración mental que suscita el proceso de simbolización de los personajes y acontecimientos. Se describía, en última instancia, 'tal cual' un suceso. La coreógrafa quería extraer del suceso, directamente, su sentido y mostrarlo al observador limpio, recto, sin las formas o los movimientos que generalmente desata, durante el lapso dancístico, el proceso de la interpretación."⁹⁸

Raúl Flores Canelo comenta que en una de las obras más importantes de Guillermina Bravo y que más le gustaba por su "tono sombrío y dramático" era precisamente *Danza sin turismo*. Para elaborar la escenografía y el vestuario de esta coreografía y para

Juan Calavera de Josefina Lavalle —cuenta el desparecido artista— “había un presupuesto de 1 500 pesos para los dos ballets. Yo me di cuenta de que era un reto producir dos coreografías con ese dinero, aunque fuera de aquel tiempo. Pero lo hice y funcionaron las dos. Entonces, para las siguientes creaciones que hizo Guillermina me encargó los diseños, porque estábamos muy compenetrados uno con el otro. Fui aprendiendo, como se hacía en aquel tiempo: echando a perder o como fuera. No había escuelas ni clases de escenografía.”⁹⁹

EL DEMAGOGO (1956)

Un paro obrero, el convencimiento de un dirigente demagogo por parte del patrón, la traición del líder a sus compañeros y, finalmente, el fracaso de la huelga.

El demagogo (tipo del saco) se mueve siempre como si estuviera pisando una cuerda floja, lo que produce en el espectador la sensación de estar frente a un hombre inestable, de dos caras, cobarde y con las características del traidor.

El hombrecito 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 como reptil y otro poco como 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 estalla.

Conforme transcurre el ballet, la línea de estabilidad del demagogo se va intensificando, la de los obreros se va haciendo más disparatada y la del patrón se va acentuando en distorsión y angulosidad, de modo tal

que al final de la danza tiene un clímax producido no tan sólo por la acción que se ha resuelto, la pérdida de una huelga, sino porque los caracteres han llegado a su última posibilidad de desarrollo dentro del tema.

Sólo un brevísimo *decrescendo* después del clímax establece la actitud emotiva de la coreógrafa respecto al grupo de obreros que va adoptando movimientos más y más armoniosos conforme baja el telón.¹⁰⁰

Palabras más, palabras menos, así se expresa de *El demagogo* Raúl Flores Guerrero. Esta obra se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 24 de noviembre de 1956, con música de Bela Bartok y escenografía y vestuario de Xavier Lavalle.

Con esta pieza danzaria, calificada como “lo mejor de la temporada”¹⁰¹ por Daniel Castañeda, Guillermina Bravo empezó a “ser una gran coreógrafa”, como afirma Lin Durán.

Raquel Tibol, a su vez, asegura que *El demagogo*, en la vida creativa de Guillermina Bravo, “puede considerarse una obra de transición; persistía en ciertas soluciones estatuarias, en ciertas actitudes lingüidas; pero las danzas del demagogo y del capitalista poseían una riqueza expresiva notable. Su sentido social era concreto y su proposición polémica, impregnada de esa agresividad que había impuesto *La mesa verde*, de Kurt Jooss. De los coreógrafos mexicanos, Guillermina Bravo era la única que se atrevía con el ballet político de expresión directa. Para este tipo de creación, prestigiada por una figura como Bertolt Brecht, hacía falta una cultura específica, una clara inquietud humanística y un deseo de ser arte y parte del suceder contemporáneo.

“Con *El demagogo* Guillermina comenzó a encontrar los elementos originales para componer ese tipo de danzas. Para mostrar sus avances en ese terreno



Homenaje a Cervantes, de Guillermina Bravo, 1972.

contó con un bailarín excepcional: John Fealy; su interpretación del capitalista fue magnífica.¹⁰²

Raúl Flores Canelo platica: "En *El demagogo* Guillermina Bravo me dio el papel principal, pero no me gustaba. Me costaba mucho trabajo. Por alguna razón lo rechazaba. Pero finalmente, cuando se presentó y tuvo mucho éxito, me gustó. Lo bailé como cuatro años."¹⁰³

Federico Castro también opina sobre *El demagogo*:

"Fue una de las obras más logradas de Guillermina en ese tiempo. Fui participante desde que se inició el montaje y estaba feliz, porque esa coreografía ya me la ponía a mí. Era una danza completa que se bailó muchísimo tiempo en México, en Europa, en la Unión Soviética y en Cuba."

Raúl Flores Guerrero expresa: "Considero a este ballet como una de las obras más sólidas de Guillermina Bravo. Su rotundidad como obra de arte no es casual, pues no se trata de una creación aislada ni de un golpe esporádico de genio, sino que es una consecuencia lógica del trabajo, serio y consistente, de la coreógrafa a través de varios años y de numerosas experiencias —éxitos y fracasos, hallazgos y tropiezos— con ballets de temas sociales. *El demagogo* es una prueba palpable del valor que tiene en el arte la búsqueda incesante de un camino fundamental para la creación, el análisis cuidadoso de las obras realizadas y la autocrítica sincera, exenta de vanidades momentáneas.

"Nombre raro ese de *Danza sin turismo número 2*, que en resumidas cuentas sugiere el de 'Danza no apta para turistas'. Este título tiene como punto de partida el nombre que Silvestre Revueltas le dio a su obra *Cuaubnáhuac (Música sin turismo)*, sobre el cual Guillermina Bravo estructuró un ballet anterior a éste.

"Como culminación de la trayectoria artística de Guillermina Bravo *El demagogo* ha comprobado definitivamente que la danza puede ser tan emotiva en su 'mensaje', tan intensa en su proyección emocional, tan profunda en su sentido crítico y social, como la literatura o las artes plásticas, siempre y cuando los valores formales respondan, por su originalidad y fuerza artística, a esos fundamentos conceptuales.

"En esta obra espléndida no queda ya recuerdo de la narración anecdótica de los primeros ballets de

Guillermina Bravo, tales como *Recuerdo a Zapata*, en cambio es clara la perfección estructural de la coreografía, tanto más meritoria cuanto difícil es la partitura de *Concierto para cuerdas, percusión y celesta* de Bela Bartók, que tan notablemente dirigió en esta ocasión Salvador Ochoa.¹⁰⁴

La noche en que se estrenó *El demagogo* en el Palacio de Bellas Artes, el telón bajó en medio de un silencio absoluto. Un crítico preguntaba al día siguiente cómo Guillermina Bravo se había atrevido a poner una bandera rojinegra y a vestir a los bailarines con overoles de obreros en ese recinto cultural.

Sin embargo, la obra no fue suspendida. “El público —enfatisa Guillermina Bravo— se quedó destartado, pero la función se llevó a cabo.”

BRACEROS (1957)

“Después de Miguel Covarrubias —escribió Emilio Carballido—, se estableció la idea de juzgar y vetar la vida de los ballets por nacer. Se organizaron conclave que leerían los temas de las danzas y según las virtudes del texto (¿literarias?, ¿dramáticas?) autorizarían o no la creación. Risible y todo, esto se llevó a la práctica por algún tiempo. También ha habido jurados para opinar sobre los trabajos ya hechos, en los cuales contaban escenógrafos, escritores, funcionarios y (¿qué remedio!), algún o algunos coreógrafos. Así fue vetado *Braceros*, y se necesitó el eco de las aclamaciones de Roma, Bucarest y China para que se lograra su inclusión en una temporada oficial.”¹⁰⁵

Braceros, con música de Rafael Elizondo y diseños de Raúl Flores Canelo, se presentó en 1957 en el Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo), porque no se permitió su estreno en el Palacio de Bellas Artes. Sin

embargo, un año más tarde se ejecutó en ese recinto cultural, en la temporada que comprendió del 28 al 31 de agosto y del 4 al 7 de septiembre.

Esta pieza danzaria “fue una maravilla —señala Emilio Carballido— que hizo aullar a los públicos,



Miguel Ángel Ahoive en *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto*, de Guillermina Bravo, 1975.

porque era una obra clara y bien tejida, con un sentimiento espléndido y unas composiciones magníficas. Era una danza muy lúcida.”

Sobre el estreno de la obra, Rosa Castro expresa: “Este drama de nuestro pueblo que da el tema y título al ballet *Braceros*, encontró una definitiva expresión estética en la sensible y vigorosa interpretación que le dieron los bailarines actuantes, destacándose de manera especial la actuación de la bailarina Aurea Turner.

“Ahora lo tenemos en nuestro teatro nacional. Bien presentado y bien bailado. Bailado con toda la ternura y el dramatismo que el tema requiere. Al presenciarlo, se piensa que su realización ha costado trabajo. Tanto como sólo los bailarines pueden darlo. Con el cuerpo entero, con toda la sensibilidad, con toda la inteligencia, con toda la entrega del corazón. En cada movimiento, en cada acento, es evidente la dirección de la coreógrafa y bailarina Guillermina Bravo.

“Otro acierto de este ballet es la escenografía de Raúl Flores Canelo: lineal, austera, ceñida al ambiente... *Braceros* queda redondeado con una música en verdad extraordinaria. Es del joven compositor Rafael Elizondo, a quien Bellas Artes debería estimular y ayudar por su talento excepcional.”¹⁰⁶

El esquema de *Braceros* —opina Raquel Tibol— “se apoyaba en sucesos reales y sabidos: el hambre que obliga a la emigración, las vejaciones en tierra extraña, la añoranza del hogar y el regreso que es pausa mas no solución para el problema fundamental, no por conocido menos preocupante.

“Guillermina Bravo había modelado el fenómeno de los braceros creando un contrapunto orozquiano entre los lazos sentimentales de una pareja campesina y la cruda e inhumana explotación de un miserable;

para lo primero puso en juego un lirismo vernáculo hondo y sencillo, para lo segundo llevó el *rock and roll* a extremos hirientes y brutales.”¹⁰⁷

Raúl Flores Guerrero hace mención a la plena madurez coreográfica lograda por Guillermina Bravo en *Braceros*, al crear un “estilo propio, por el momento el único definido y bien diferenciado en la danza mexicana, que no es sino una consecuencia de la seguridad que la coreógrafa tiene en la finalidad expresiva de su vida artística. La redondez de sus últimas obras evidencia tácitamente la imperiosa necesidad que tiene todo artista de saber claramente qué cosa es lo que pretende con su creación.”¹⁰⁸

En *Braceros*, Guillermina Bravo se enfrentó a un problema de difícil solución en cuanto a lo temático, a lo coreográfico e incluso a lo social, resolviendo cada uno de esos aspectos “medurada, inteligentemente, gracias a la manera de tratar el movimiento de sus bailarines.”¹⁰⁹

La parte coreográfica es “en verdad un alarde en el empleo de la danza como expresión. No hay grandilocuencia, ni desmesura: hay acentos. No hay sensibilidad: hay sensibilidad. El equilibrio en casos como éste es tan difícil de lograr que el lindero del ridículo es la amenaza más constante para un coreógrafo que se lance a empresa semejante, y Guillermina Bravo supo sortear esas amenazas obteniendo como resultado una de las obras más fuertes, elocuentes y conmovedoras que se hayan producido en la breve temporada de la danza moderna mexicana.”¹¹⁰

Lin Durán menciona que “la única artista que ha logrado formas nuevas y apasionantes por medio de una profundización sin demagogia en lo nacional ha sido Guillermina Bravo, quien nos ha dado tres obras de gran altura: *Braceros*, *Imágenes de un hombre y El demagogo*. Estos logros corresponden a un esfuerzo

por 'buscar nuestras propias soluciones, nuestras propias verdades', decía Guillermina Bravo en 1956.¹¹¹

ETAPA NO REALISTA (1958-1963)

Después de la gira del Ballet Nacional de México por la URSS, China y algunas ciudades europeas como Bucarest y Roma en 1957 —de lo que se escribió con mayor detalle en la primera parte de este libro— Guillermina Bravo abandona la etapa realista para comenzar con la creación de un lenguaje dancístico donde se aleja de una manera considerable de la danza supeditada a la literatura.

En estos años de búsqueda Guillermina Bravo se adentra en un proceso de madurez artística, donde los encuentros resultan significativos. En primer lugar, la artista cambia su manera de composición dancística, que se había caracterizado por una forma lineal, que buscaba más que otra cosa bailar el argumento lo mejor que se pudiera.

Guillermina hace a un lado la fórmula probada del realismo al descubrir otras posibilidades en la creación danzaria. Un hallazgo afortunado de la artista es la poesía de César Vallejo, de la que aprende que danza y poesía son las artes más afines. Afinidad que la creadora encuentra en que el cuerpo y la palabra tienen la misma calidad de lo cotidiano y que además coinciden en cuanto al ritmo y a la metáfora.

Cuando Guillermina pasó del realismo a una danza donde lo mágico es fundamental, algunos de sus amigos llamados de izquierda le dieron la espalda. Esto ha sucedido en varias ocasiones cuando ella ha cambiado en su composición.

IMÁGENES DE UN HOMBRE (1958)

Con un nuevo enfoque que se distanciaba del realismo, Guillermina Bravo creó *Imágenes de un hombre*, una obra complicada porque estaba inspirada en la personalidad de Silvestre Revueltas y, al mismo tiempo, en un fragmento de un poema de César Vallejo.

En esta pieza coreográfica se planteaba "un conflicto del artista que, en un intento desesperado por hallarse a sí mismo, destruye primero su infancia, después su juventud, y por último su madurez; destrucción paulatina de una vida que es una catarsis sublime de la que se libera gracias a la muerte, pues, enterradas sus diferentes imágenes, la más esencial, la de su genio artístico es la que sobrevivió en el tiempo."¹¹²

Imágenes de un hombre se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 14 de agosto de 1958, con música de Silvestre Revueltas y escenografía y vestuario de Raúl Flores Canelo.

Por alguna razón, platica Guillermina Bravo, "Silvestre Revueltas y César Vallejo se me unieron ahí. La obra tenía un texto de este poeta que dice: 'Le pegaban todos, sin que él les haga nada/ le daban duro con un palo./ y duro también con una sogá."

"La danza empezaba con Revueltas tocando el violín. De ese instrumento salían las imágenes de su vida pasada. Había tres Revueltas: el niño, el joven y el hombre maduro. Y luego, él en su ataúd.

Toda la complejidad dio como resultado una danza un tanto mágica. No sé hasta qué punto el público la captaba. Pero fue una coreografía que cambió el camino de nacionalismo que yo seguía."

Raquel Tibol expresa que con *Imágenes de un hombre* Guillermina Bravo "se consagró definitivamente como una coreógrafa de talento extraordinaria-

ño". Con esta pieza dancística "se pudo percibir cómo la obra de César Vallejo y Silvestre Revueltas había marcado la labor creadora de Guillermina Bravo. El sarcasmo, la grandeza y la más íntima ternura se unían para expresar el sentido trágico que de la vida suelen tener los espíritus sensibles, esos que saben cargar sus recuerdos y sus presagios con el suficiente sentido del humor, con la fortaleza necesaria como para no ser aplastados por sus fantasmas ni aún ante la muerte."¹¹³

Luego Raquel Tibol opina que con *Imágenes de un hombre* y *Braceros* Guillermina Bravo entró en "un consistente proceso de madurez. Hacía a un lado las sobrecargas y dibujaba las danzas con líneas directas, limpias; cada personaje bailaba exactamente lo que tenía que bailar y significaba, sin adornos superfluos, su condición, su circunstancia y su conflicto. Gracias a ella no había interferencias y el tema trascendía, volcando en bloque su impacto sobre la emoción del público, como se pudo comprobar en una función ofrecida por el Ballet Nacional en junio de 1958 en La Quebrada, de Acapulco ante 5 000 espectadores que aplaudieron de muy buena gana las danzas de pies descalzos y contorsiones reptantes."¹¹⁴

Alberto Dallal afirma que "la capacidad de unificación de los elementos virtuales y los simbólicos en la obra de Guillermina Bravo se convierte en característica, en estilo. Bravo jamás ha tratado de utilizar los pasos coreográficos que 'imitan' a la muerte. Ella reconoce, sí, que como mexicana puede inventar sus propias 'danzas de la muerte' y así hace surgir lo que dentro de ella, culturalmente, existe como noción de muerte. La obra que puede ilustrar este proceso de 'noción interna' es *Imágenes de un hombre*."¹¹⁵

Raúl Flores Guerrero asegura acerca de *Imágenes de*

un hombre: "Danza expresiva y moderna por su lenguaje conceptual y formal superior, que ha roto, al fin, las barreras del nacionalismo estrecho para alcanzar los linderos de la verdadera universalidad. Obra de madurez de una coreógrafa que como el personaje de su ballet, ha venido quemando su vida en la búsqueda cada vez más profunda, de su expresión fidedigna y que, ahora, ha logrado su objeto callada pero definitivamente."¹¹⁶

EL PARAÍSO DE LOS AHOGADOS (1960)

Esta pieza dancística marcó una nueva etapa en la danza mexicana, ya que su creadora logró en ella la "unidad por medio de una línea básica estructural en la que se mezclan la realidad y la fantasía."¹¹⁷

La coreografía—dedicada a Hermilo Zulik, un bailarín del Ballet Nacional de México, quien murió ahogado en el río Papaloapan durante una gira de la compañía— se explica de una manera sencilla: "Según una antigua leyenda, todos aquellos que morían ahogados o de hidropesía eran conducidos por dos perros, a través de siete ríos, hasta un paraíso que les había destinado Tláloc, dios de las lluvias y de la germinación."¹¹⁸

Sobre esta danza, Guillermina Bravo menciona: "el viaje a China en 1957 fue para mí una revelación. Uní la creatividad del pueblo chino con la del mexicano por una razón que no puedo comprender. Hay una verdad en esto; probablemente cuando sea vieja la pueda encontrar. Esta liga entre el arte mágico de aquel país con el de nuestras culturas la utilicé en *El paraíso de los ahogados*."

Lin Durán, a su vez, dice que con esta coreografía sucede todo lo contrario a lo que pasa con otras danzas: "Mientras más se le ve, más gusta. Como el centro escénico pasa continuamente de un bailarín a otro, sin



Antonia Quiroz en *Estudio número 8: Leona-cazador*, de Guillemina Bravo. (Foto: Renzo Gósti.)

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, pero lleva implícitos en su anécdota conceptos profundos que hablan muy bien del talento y la inteligencia de la coreógrafa.¹¹⁹

El paraíso de los abogados, coreografía dividida en cuatro partes ("Escena de pesca", "Escena de tormenta", "Camino al paraíso" y "Danzas paradisiacas") fue estrenada el 4 de octubre de 1950 en el Palacio de Bellas Artes, con música magnetofónica de Carlos Jiménez Mabarak, con la colaboración de Federico Hernández Rincón, Rafael Elizondo, Alicia Urueta, Héctor Oropeza, Xavier Sánchez y Guillermina Bravo; la escenografía y el vestuario de Raúl Flores Canelo.

Con esta obra, de acuerdo con Emilio Carballido, Guillermina Bravo evolucionó. "Ella nunca rompió consigo misma. Esta danza no negaba lo que había hecho antes"; según Aurea Turner *"El paraíso de los abogados"* es un intento muy bueno de búsqueda de las raíces de nuestra danza pero no con intención de propaganda como por ejemplo *Recuerdo a Zapata*. Con un sentido mágico aquí hay una tendencia a buscar la universalidad de la temática."

Además de la parte coreográfica que significó un avance sustantivo en la obra de Guillermina Bravo, como ya se mencionó antes, la música de Carlos Jiménez Mabarak causó un gran revuelo.

Era la primera vez que en México un compositor hacía uso —en el lógico proceso evolutivo de su lenguaje— de "cierto tipo de recursos avanzados propios de la música contemporánea, realizando con ello la aspiración de una vanguardia verdadera y legítima, netamente actual (no de hace 30 años). Encontramos

difícil su denominación: el autor está de acuerdo en que quizá el nombre más adecuado sería *tape music*. Dado que no está realizada con aparatos que faciliten la manipulación electroacústica del sonido, sería incorrecto llamarle *música concreta*, y como ha sido planeada y estructurada mediante los rigurosos y unilaterales postulados de Baden-Baden a Colonia, *música electrónica* es una denominación que resulta estrecha para esta obra. Se le dio el nombre de magnetofónica porque ha sido pensada y realizada para la cinta, utilizando recursos y motivando otros, que únicamente este medio moderno de grabación puede proporcionar.¹²⁰

El compositor Carlos Jiménez Mabarak platica: "Al ver a Guillermina Bravo tan entusiasmada en la realización de su coreografía —a la que estructuró de manera cuidadosísima, llegando incluso a comprar una reproducción del mural que muestra el Tlaloacan— me sentí contagiado de esa fiebre creadora y pensé en algo nuevo y totalmente diferente para esta obra. La idea de hacer un montaje sonoro en una cinta —esto es, música magnetofónica— me vino de pronto sin que yo pudiera explicar por qué."¹²¹

Guillermina Bravo asegura: "De la música estamos muy orgullosos Jiménez Mabarak y yo, porque la hicimos con [Joseph R.] Hellmer. Fue una mezcla de artista-artesano que es tan importante en el arte contemporáneo. Jiménez Mabarak y yo nos fuimos a los fosos de Hellmer y alcanzamos eso que el compositor denominó música magnetofónica, mucho antes de que surgieran los laboratorios de música electrónica y los sintetizadores. Hicimos la tormenta con un popote y un vaso de agua, ruidos, un micrófono; utilizamos un canto cora, bellissimo, distorsionándolo. Hellmer participó muy directamente."¹²²

Carlos Jiménez Mabarak dice: "Fueron sesiones interminables de grabación; tuvimos que escoger entre más de dos rollos que realizamos con burbujas. Heller y yo trabajamos con Guillermina hasta el cansancio durante más de siete meses; esto es, un poco más del tiempo requerido por una partitura corriente. Esto demuestra que toda la labor fue planeada y realizada con minuciosidad."¹²³

El paraíso de los abogados está inspirado en las pinturas de un templo de Tepantitla, en la zona arqueológica de Teotihuacan. Sobre esto Guillermina Bravo narra: "El vestuario también está inspirado en el mural. Además, dos perros —que también participaban— conducían a los protagonistas al paraíso. En algún sentido, el ballet era muy ilustrativo de la mitología indígena, del mural, aunque a mí no me gustan las obras que ilustran. El ballet necesitaba mostrar cómo los perros guiaban a los abogados."¹²⁴

Existe una anécdota divertida: en 1960, en la gira que el Ballet Nacional de México realizó a Cuba, una de las obras que se llevaron fue precisamente *El paraíso de los abogados*. En una de las funciones, en la segunda parte —"Escena de tormenta", donde una gran serpiente (por cierto muy parecida a las chinas) recorre el escenario, amenazante—, María Gómez, que llevaba la cabeza, se cayó y todos los bailarines que iban atrás sosteniendo el cuerpo del reptil cayeron sobre ella.

En 1989 la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE) de la Secretaría de Educación Pública (SEP), grabó *El paraíso de los abogados*, que se transmitió por varios canales televisivos; además, ese material videográfico quedó en algunos archivos públicos y privados. También en una temporada en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario de la UNAM se grabó la pieza en cuestión.

Guillermina Bravo comenta, tajante: "Yo no creo en las repeticiones de las obras. Puede hacerse, pero nunca será igual. Eso es una falacia. Así se da la danza contemporánea. No me preguntes por qué. No lo sé. Pero así fue como se estableció, por grupos, por núcleos, por eso no puede haber una compañía oficial. No, a mi juicio.

"Los coreógrafos crecen con sus grupos y los bailarines con sus coreógrafos, con una percepción de la realidad en particular como comunidad y como individuos. Entonces, con eso se crea la obra. Si se traslada a otros cuerpos, a otras épocas, no sale.

"Con *El paraíso de los abogados* tuve la experiencia. Mi dulce amiga Ana Mérida me convenció de hacerlo, no sé por qué, pues generalmente no me convencen, y salió horroroso. Ya no hay la misma mística y devoción de aquella época.

"*El paraíso de los abogados* perdió toda su calidad expresiva; ya no era igual, pues era otra época, otra técnica, otros elementos. Se puso algo semejante, en cuentas, en trazos coreográficos, pero no se llegó al núcleo de la obra. Estábamos viviendo en otra vida."

Sin embargo, Emilio Carballido sostiene otro punto de vista completamente contrario al de Guillermina Bravo: "Creo que es necesario rescatar la obra de esta creadora. Es importante que se le mantenga viva, como ocurre en todas las grandes compañías. Así como se rescuata a los ballets de Balanchine y de Martha Graham, deberían revivirse los de Guillermina.

"Guillermina dice, con razón, que es más difícil reponer que estrenar, por eso prefiere seguir produciendo que estar haciendo vejez. Muy legítimo, pero habría que tener el presupuesto y hasta el grupo para que se dedicara exclusivamente a reponer los ballets de esta artista, porque es una infamia que vayan a perderse.

"Deberían reponerse todas las obras de Guillermina, o por lo menos las dos terceras partes, por ejemplo *La nube estéril*, *Braceros*, *La portentosa vida de la muerte*, *Hechicerías* y *El paraíso de los Abogados*."

Cuando Guillermina Bravo se enteró de la opinión de Emilio Carballido, soltó una sonora carcajada.

DANZAS DE HECHICERÍA (1962)

Esta coreografía, dividida en cuatro partes, "La propiciación del viento", "Purificación del difunto", "El trance del bordado" y "Jornada de la caza", se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 1 de diciembre de 1962, con música de Rafael Elizondo y escenografía y vestuario de Raúl Flores Canelo.

Como es obvio suponer por el nombre de esta obra, en ella Guillermina Bravo aborda el tema de los "conductores iluminados de la angustia común" en su



Visión de muerte, de Guillermina Bravo, 1980. (Foto: Renzo Gótolá)

"lucha con los demonios para que los demás puedan alcanzar sus propósitos".¹²⁵

Como escribió Luis Bruno Ruiz a propósito de esta pieza danzaria, la artista tiene la virtud de "no repetir situaciones y movimientos de las danzas, por lo que sus obras resultan originales y valiosas".¹²⁶

ETAPA DE EXPLORACIÓN DE LOS DIVERSOS USOS DEL CORO (1964-1967)

Guillermina Bravo se ha distinguido en sus 53 años de vida artística por no haberse estancado. Su sabiduría y la experiencia que le han dado todos estos años de trabajo, la hacen ir siempre adelante.

"La coreografía —señala la creadora— viene de coro inventado por los griegos, donde el actor hablaba y cantaba y el coro bailaba. O sea, este último era el que realizaba la acción. De ahí se desprende nuestro nombre: coreografía".¹²⁷

En esta etapa Guillermina Bravo se aboca a la tarea de explorar la diversidad en los usos del coro, saliendo de una vez por todas del "realismo maniqueísta para encontrar un realismo poético con raíces míticas".¹²⁸

Durante este corto periodo creativo, Guillermina se caracteriza por encontrar la "conciliación entre los temas y los estilos de vanguardia surgidos de otras atmósferas".¹²⁹

LA PORTENTOSA VIDA DE LA MUERTE (1964)

En 1964 desapareció la compañía oficial de danza moderna del INBA. Así, la única agrupación artística que quedó en pie fue "el tres veces heroico Ballet Nacional de México (18 años de incomprensión en tres gestiones administrativas), que por mantenerse indepen-

diente 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 esta manifestación dancística se refiere, a base de un esfuerzo sobrehumano para superar lagunas explicables y sin tiempo suficiente para realizar un programa mejor combinado.¹³⁰

En la temporada de ese año, el Ballet Nacional presentó obras de cinco coreógrafos: Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Bodyl Genkel, Valentina Castro y Guillermina Bravo. "No se produjo, por desgracia, la coincidencia de que, una vez reunidas las obras, el programa tuviera el contraste necesario. 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."¹³¹

En esa temporada en el Palacio de Bellas Artes, efectuada los días 20, 23, 24, 28 y 31 de julio de 1964, se estrenó *La portentosa vida de la muerte*, de Guillermina Bravo, con música de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de Raúl Flores Canelo.

En esta pieza coreográfica, afirma Guillermina Bravo, "hay dos líneas, una anecdótica y otra mágica. Utilicé ahí las caritas sonrientes de Veracruz. La idea fue tomada de un texto de José T. Cuéllar (1830-1894). Existe un fragmento donde hay un médico que mata porque no sabe curar. Carlos Jiménez Mabarak hizo una música extraordinaria para esta obra. Es una de sus mejores composiciones. Usó la dodecafonía.

"El plato fuerte de esa breve temporada —dice Raquel Tibol— lo constituyó una nueva obra de Guillermina Bravo: *La portentosa vida de la muerte*, para la cual la experimentada coreógrafa hizo un largo trabajo de acopio de materiales prehispánicos (Códice



Antonia Quiroz en *Estudio número 4. Lamento por un suceso trágico*, 1975.

Dresden, Códice Borgia, rastreos en la arqueología y en estudios sobre la antigüedad mexicana) para volcarlos en una forma escénica brechtiana... La obra la dedicó Guillermina a Raúl Flores Guerrero, crítico de artes plásticas y danza muerto prematuramente, quien había hecho de la danza su vida."¹³²

Alberto Dallal asegura: "En *La portentosa vida de la muerte*, la coreógrafa mexicana ya hace 'bailar a la muerte', o sea: aparece la muerte como personaje que se desplaza, se ofrece y se apodera del espacio del escenario. *La portentosa*... recrea en parte la tradición que desde la Edad Media campea en la literatura y el drama occidentales: la muerte como personaje amenazador, real; la muerte como la probable aparición que, en danza o en palabra, pone 'las cosas en su sitio', toda vez que el ser humano tiende a caer en situaciones anómalas por equivocación o por su inclinación al pecado. Aquí, la muerte literalmente baila."¹³³

Luis Fandiño, quien participó en el estreno de la

coreografía en cuestión, recuerda: "Era una danza que se veía que era mexicana. Tal vez los que conocían un poco de México identificaban las mascaritas, porque nos poníamos unas máscaras grandes, que las mordíamos para sostenerlas. Cada uno hacíamos movimientos con esas mascaritas... bueno, mascarotas."

Lin Durán comenta: "*La portentosa vida de la muerte*, de Guillermina Bravo, es la realización madura y dialéctica de esta misma concepción (la síntesis de una modernidad todavía rica en mitos y vibrante de manifestaciones ingenuas, imaginativas y solemnes); 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 realidad. El rigor con el 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."¹³⁴

COMENTARIOS A LA NATURALEZA (1967)

A finales de la década de los sesenta, los coreógrafos comenzaron a rechazar la anécdota. No les interesaba hacer una danza descriptiva. Un ejemplo de esto es *Comentarios a la naturaleza*, "un juego baletístico fresco y sencillo, sobre los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza: aire, agua, tierra y fuego. Mas no era la danza la que daba las sensaciones o imágenes correspondientes, sino unos textos preparados por Lin Durán, insertos en un contexto musical de Benjamin Britten, un poco a la manera de *Pedro y el lobo*. Sin el soporte de la palabra nada hubiera hecho pensar al espectador en los elementos de la naturaleza. El acoplamiento de los textos y la coreografía

resultaba convincente, aunque dancísticamente el tema no existía."¹³⁵

Sobre la creación de esta coreografía Guillermina Bravo señala: "Ésta es otra etapa. Parece que aquí descubrí la diferencia entre coro y conjunto de bailarines. Lo hice explorando el nombre de coreografía que viene del griego. A diferencia del conjunto de bailarines, el coro tiene un papel que llega incluso a ser protagónico. Es el que plantea y lleva adelante la acción. Así que empiezo a utilizar este planteamiento de manera contemporánea."

Luis Rivero narra que "Guillermina estaba trabajando con la música que se llama *Guía musical de la orquesta para jóvenes*, de Benjamin Britten. Como yo era su asesor musical, me dijo: 'Los instrumentos de la orquesta son alientos, cuerdas, metales y percusiones. Entonces, yo quiero hacer con ellos los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego.' Así es que ella hizo una división de la música; lo de adelante lo puso atrás, lo de en medio al principio; en fin, realizó lo que se le pegó la gana. Estaba asustadísima pensando si no habría cometido verdaderos sacrilegios.

"Le dije: suena muy bien para lo que estás haciendo coreográficamente, Guillermina. Britten vino a México y en uno de los ensayos generales en Bellas Artes, ella, muy 'colmilluda', lo invitó para que viera los destrozos que hacía con su música y le comentara si estaba bien o mal. Britten asistió para oír el *collage* que había hecho Guillermina. ¡Quedó encantado! y le dijo: 'No me imaginé que con mi obra se podía hacer esto; esa coreografía es verdaderamente insospechada, funcionó muy bien.' Ella se quedó con la boca abierta y comentó: 'Britten está muy contento con todos esos destrozos que yo le hice a su música.'"

Comentarios a la naturaleza se estrenó en el

Palacio de Bellas Artes, en la temporada que se realizó los días 19 y 29 de agosto de 1967, con música de Benjamin Britten —como se dijo antes—, texto de Lin Durán y diseños de José Cuervo.

En esta temporada Guillermina Bravo pisó por última vez el foro como bailarina. Aunque ya tenía tiempo de no bailar regularmente, en esa ocasión entró a sustituir a una ejecutante que no pudo participar en la obra coreográfica *Danzas para bailarines*, de Yuriko (de la compañía de Martha Graham de Nueva York), con música de Vivaldi.

Alejandra Serret, sobre lo anterior, opina: "Creo que a Guillermina como bailarina la tengo en mis recuerdos más lejanos. Pero lo que tengo más cercano es cuando la vi bailar una coreografía de Yuriko. Considero que Guillermina llegaba a ese punto que iba más allá de la técnica. Siempre le daba sentido al movimiento, lo hacía suyo, lo sabía manejar. Era poderosa y grande."

Guillermina Bravo asegura: "Seré una bailarina hasta el día de mi muerte. Dejé de presentarme en el foro porque yo hacía las danzas. Era muy difícil bailar y verme bailar. Prefiero dejar mis ideas en otros cuerpos que expresen realmente lo que quiero decir. No fue una retirada pensada o por falta de facultades; ninguna de esas cosas que se atribuyen a los que se retiran."

A pesar de que Guillermina Bravo dejó de pisar los escenarios como bailarina a los 47 años, nunca ha dejado de tomar clases de danza con los integrantes del Ballet Nacional de México.

ETAPA QUE ENFOCA AL HOMBRE EN SU VIDA INTERIOR Y EXPLORACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO, A TRAVÉS DE FORMAS GEOMÉTRICAS (1967-1971)

En esta etapa creativa Guillermina Bravo aborda diversos temas que le interesan de una manera especial: por un lado, lo inmediato que cae en la realidad social que se vive en la década de los sesenta, como por ejemplo la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, la rebeldía juvenil, la liberación sexual y el cuestionamiento al autoritarismo y a la intolerancia.

Por otra parte, la coreógrafa hurga en las raíces ancestrales, como es el juego de pelota, para crear una obra danzaria que fue presentada dentro del programa cultural de la XIX Olimpiada que se efectuó en México.

Además de lo anterior, Guillermina Bravo aborda el tema del amor, en una composición donde hay, en lo formal, la utilización de diseños geométricos.

APUNTES PARA UNA MARCHA FÚNEBRE (1968)

El año 1968 es clave dentro de la historia contemporánea mexicana. El movimiento estudiantil se constituyó en un parteaguas en la vida del país. La represión de Tlatelolco el 2 de octubre de ese año, ordenada por el gobierno, permanece en la memoria de una sociedad que fue herida de muerte por la intolerancia.

Este acontecimiento conmovió a muchos artistas mexicanos, algunos de los cuales participaron activamente en el movimiento. Guillermina Bravo fue la única coreógrafa que se atrevió a componer una danza en la que hablaba de esa terrible matanza, donde

murió un número nunca precisado tanto de jóvenes estudiantes, como de niños, adultos y ancianos.

Guillermina Bravo realizó un apunte sobre lo que ocurrió esa fecha, mientras que los dirigentes del movimiento estudiantil se encontraban presos o en el exilio. Con una breve danza —compacta y emotiva, que daba escalofrío y que apenas duraba siete minutos, apoyada en la música de Gustav Mahler—, la coreógrafa hizo que el público “bramara, chillara, gritara y se parara para aplaudir”, como afirma Emilio Carballido.

La artista recuerda: “*Apuntes para una marcha fúnebre* era una danza donde había una marcha de estudiantes y al final todos acababan muertos. Allí empecé a tener una clara visión de lo que es la muerte por ideales sociales. Yo estuve muy cerca de eso que pasó, e hice unos apuntes rápidos para después realizar una marcha fúnebre más desarrollada dentro de una obra dedicada a la juventud, que se llamó *Los magos*.”

Emilio Carballido relata: “Poco más de seis meses habían pasado desde la matanza de Tlatelolco, la herida sangraba aún, cuando Clementina Otero, jefa del Departamento de Danza, me telefonó para preguntarme si conocía el nuevo ballet de Guillermina, *Apuntes para una marcha fúnebre*—electrizante, terrible retrato de Tlatelolco, pero también de todas las matanzas de estudiantes de entonces, 1968, de antes y de después—, y que le diera mi opinión. Pienso que es bellissimo, tremendo, le contesté. ‘Pero nos van a meter a todos a la cárcel, o nos van a balacear’. Le dije: es posible, Clementina, pero debe estrenarse.”

“Asintió, con toda la imaginación llena de metralletas y prisiones; no puso obstáculos para que el ballet fuera visto. La reacción del público hizo ver que era casi imposible que alguna agresión presidencial se hiciera a la compañía o a los funcionarios que la apoya-

ron. Pero también había sido imposible lo que ocurrió en Tlatelolco. Dichosamente, a nadie le ocurrió nada.”

Miguel Ángel Añorve comenta: “Los trabajos de Guillermina en su momento siempre rompen con lo establecido. Cuando montó *Apuntes para una marcha fúnebre* yo tenía 22 años. Aunque no participábamos con los muchachos estudiantes, sí nos tocaban los ramalazos. Como yo traía el pelo largo, al pasar por la Alameda me descuidada y dos policías con macanas y tijeras me brincaban a la greña. Ahí empezaban las broncas. Fue muy difícil esa época del 68.”

Los días 13, 15, 16 y 17 de mayo de 1969 —a escasos siete meses de lo ocurrido en Tlatelolco— se presentó en el Palacio de Bellas Artes la pieza danzaria *Apuntes para una marcha fúnebre*, con música de Gustav Mahler y diseños de Guillermo Barclay.

JUEGO DE PELOTA (1968)

Para participar en el programa cultural dentro de la XIX Olimpiada, en México, Guillermina Bravo creó *Juego de pelota*, una coreografía con la que comenzó a “explorar ciertas raíces prehispánicas”, como platica la creadora.

De acuerdo con Jaime Blanc, *Juego de pelota* “es una de las grandes obras de Guillermina. Es una de las clásicas de esta coreógrafa. Antes, de bailarina, me impresionó muchísimo la sobriedad y, sobre todo, el buen gusto que tenía para tratar las cuestiones prehispánicas que no caen en el folclorismo o cosas para turistas. Era una danza muy bien estructurada. Es una lástima que Guillermina no haya continuado esta obra, porque *Juego de pelota* iba a formar parte de un gran ballet.”

“El diseño espacial era muy sencillo. Era una danza



Miguel Ángel Anorve y Victoria Camero en *Epicentro*, de Guillemina Bravo, 1977. (Foto: Benzo Góstiti.)

de puros hombres donde había una energía verdaderamente impresionante. Además estaban los grandes bailarines del Nacional, que para mí eran figuras míticas: Luis Fandiño, José Mata, Miguel Añorve y Guillermo Ruíz.”

Según el programa de mano “en el mundo de las civilizaciones mesoamericanas, el juego de pelota culminaba con el sacrificio por decapitación del vencedor, era un ser privilegiado que se convertía en mensajero de la comunidad ante los dioses. La danza abstrae en forma geométrica el sentido mágico/mítico de esta actividad ritual.”¹³⁶

Alberto Dallal afirma: “Una vez que se localiza el sentido de una obra (en este caso la abstracción geométrica de la figura ‘pirámide’) resulta fácil relacionar este sentido, que simultáneamente estructura a la obra, con los ingredientes, con la materia prima que el director, el artista, el creador, el coreógrafo ha de ‘utilizar’ formalmente. En *Juego de pelota* la danza complementa su sentido-estructura mediante la interpretación de aquellos movimientos de los jugadores prehispánicos que proporcionaban el espectáculo mismo, una vez que, como sucede en la danza de Guillermina, reconocía un sentido fundamental: el sacrificio a los dioses.

“Los jugadores prehispánicos golpeaban la pelota con la rodilla, la cadera y el hombro. Jamás utilizaban elementos ajenos ni utensilios parecidos a los implementos de los juegos de pelota actuales. Así, a la coreografía de Guillermina Bravo, los bailarines, siempre con el vigor característico de los atletas prehispánicos, refuerzan la acción sin desligarse del sentido ceremonial de la danza, pero produciendo con el movimiento de sus cuerpos la sensación de universalidad que poseen las actividades deportivas: por momentos, en una síntesis de significaciones, en una sucesión rapi-

disima de diseños instantáneos, podemos descubrir actitudes, ejercicios, contracciones, ‘cargadas’, experiencias semejantes a los modernos juegos deportivos.

“De pronto la dimensión histórica queda trascendida y en una secuencia de figuras dinámicas, tenemos ante nuestros ojos al tacle, al boxeador, al ‘ala derecha’ o al portero, etcétera. La coreógrafa ha logrado disipar, extinguir toda referencia específica, guardándole fidelidad al sentido de la danza y exponiendo perfectamente la abstracción de todos los deportes de la historia: ceremonia, rito y sacrificio a la divinidad.”¹³⁷

Juego de pelota, con música de Rafael Elizondo y diseños de Guillermo Barclay, no sólo tuvo un gran éxito en el país, sino que en diversas giras fue aclamada en ciudades del extranjero. En Holanda, Erik Beenker escribió: “En el Ballet Nacional de México existen suficientes elementos para hablar de un carácter propio, en parte como resultado de los temas relacionados con la historia de México, los que por fortuna no terminan en folclor. Por el contrario, como coreógrafa Guillermina Bravo sabe convertir estos temas en formas de gran fuerza concentrada. Es verdad que los temas en sus obras son reconocibles, pero los movimientos en sí tienen significación propia. Esto fue muy claro en *Juego de pelota*. La pureza de la última escena, cuando los bailarines forman un bello e impresionante diseño, contrastó con la dinámica previa del diseño especial del juego de pelota, en el que la pelota, por cierto, no existía.”¹³⁸

LOS MAGOS (1969)

Esta obra coreográfica —compuesta por cinco partes: “Se disfrazan”, “Marcha fúnebre”, “El renacer”, “Los comediantes” y “La vida”— con música de Gustav Mah-

ler y diseños de Guillermo Barclay, se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 11 de julio de 1969.

Guillermina Bravo cuenta: "Después de *Apuntes para una marcha fúnebre* hice una marcha fúnebre más desarrollada dentro de *Los magos*, una danza dedicada a la juventud. Recuerda que en los sesenta comenzaron la revolución sexual y la rebelión juvenil. Este ballet tocaba los temas del amor, la rebeldía, la matanza de Tlatelolco, por supuesto, y al final la gran alegría de vivir. No sé por qué la gente recuerda más los *Apuntes*... que *Los magos*, que era una obra mucho más larga."

Para la temporada de primavera de 1974 en la Ciudad Universitaria, Ballet Nacional de México presentó varios estrenos. Raquel Tibol menciona: "También pudo considerarse estreno *Apuntes para una marcha fúnebre*, México, 2 de octubre de 1968, la importante obra de Guillermina Bravo, de la que se ofreció una tercera visión, con cambios en la coreografía y momentos de danza sin música que le daban mayor dramatismo a la intensa melodía de Gustav Mahler, que le había servido a la Bravo para expresar todos los aspectos de las luchas juveniles: los programas concretos que enarbolan banderas justas, la necesidad de cambiar un contexto social, la entrega romántica, ciega a veces pero no por ello menos generosa a una causa en que la ganancia es tan dudosa como la necesidad impostergable o efectiva, el valor que no se arredra ante los compañeros caídos. Había tal verdad en todos los momentos de esta danza que, entre el público, algunos enjugaban lágrimas de dolor o identificación o por el anhelo de un esclarecimiento aún no consumado de los trágicos acontecimientos de 1968. Con vigor realista se expresaba la contradicción fundamental del espíritu libertario de los jóvenes. Para los espectadores me-

xicanos era Tlatelolco; pero en otras latitudes la referencia concreta podía tener otros nombres."⁹⁹

MELODRAMA PARA DOS HOMBRES Y UNA MUJER (1970)

La coreografía con música de Krzysztof Penderecki y diseños de Guillermo Barclay, se ejecutó en el Palacio de Bellas Artes los días 16 y 17 de julio de 1971.

"En esta danza —se publicó en *El Día*— plena de imágenes eróticas, se enfrentan tres personajes a una situación conflictiva. El lenguaje coreográfico, es decir los pasos y el movimiento, ha sido creado en la mayor parte de los solistas: Luis Fandiño, Rossana Filomarino y José Mata, profesionales de alto nivel técnico que crean imágenes sorprendentes, basándose en una estructura dada por la coreógrafa.

"Guillermina Bravo parece ver con los ojos de un pintor, que crea imágenes dimensionales, un trio de amor en el escenario. Éste es decorado por una 'cámara negra' que da la impresión de ser un espacio íntimo y neutro en el que cada elemento cobra un valor más fuerte, quedando a flote lo esencial.

"A menudo las imágenes se expanden, se contraen, se distorsionan, se sacuden y se magnifican para encontrar mitos, sueños y pasiones..."¹⁰⁰

Sobre esta obra dancística, Guillermina Bravo expone: "Está basada en investigaciones sobre el erotismo. Concretamente sobre la libido. Tomo en cuenta lo que sostiene Wilhelm Reich: que la retención de la energía sexual provoca las más graves enfermedades y conflictos psíquicos."

En *Melodrama para dos hombres y una mujer*, Guillermina Bravo utiliza el triángulo en su diseño coreográfico.

**ETAPA DONDE SE INTEGRAN LAS DOS CORRIENTES
ANTERIORES (1972)**

En resolución, él [Don Quijote] se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenóse la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, beridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentóse de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no habría historia más cierta en el mundo.

Don Quijote de la Mancha, Miguel de Cervantes

El proceso de creación de cada coreografía es diferente. No hay reglas. Desde hace años, una de cada tres danzas de Guillermina Bravo son encargos. Así nació *Homenaje a Cervantes*. Se la solicitó el entonces director de Danza del INBA, Salvador Vázquez Araujo, a cambio de 5 000 pesos.

Homenaje a Cervantes se estrenó en 1972 en el Festival Internacional Cervantino en el Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato. Guillermina Bravo platicó: "Esta obra representa la mayor tortura que he tenido en mi vida. Tuve que hacer, como en toda danza que se crea, una abstracción de las ideas más importantes y crear en danza los personajes necesarios. Es un ballet que realmente me costó muchísimo trabajo. Tuve que mezclar dos músicas: una contemporánea y otra barroca.

"Es una obra donde por vez primera trato cuestio-



Victoria Camero en *El llamado*, de Guillermina Bravo, 1985.
(Foto: Renzo Góstoli.)

nes oníricas, dado que el personaje de El Quijote es un hombre llamado loco en aquellos tiempos. Así es que mezcló la vida real, social, con la imaginaria del protagonista. Uso dos coros: el de la realidad y el de la fantasía.

"Los dos coros me obligaron a usar diseños geométricos puesto que hay dos espacios: a la derecha del público el mundo de la realidad y a la izquierda el mundo de la fantasía. La escenografía de esta obra fue muy famosa. Es una de las mejores que ha hecho Guillermo Barclay. Envolver al personaje en una caja de plásticos, para dar la idea de su locura, de su enajenación. Ése es su mundo interno. Cuando sale al mundo la caja vuela, la absorbe mágicamente el telar y queda expuesto a la realidad, contra la que lucha con la imaginación y es la que al final lo mata.

"En toda coreografía por supuesto hay geometría, pero en *El Quijote* era muy evidente, era lo que sobresalía más coreográficamente por la división entre la realidad y la fantasía. Entonces, tuve que subdividir siempre el coro en dos mitades; los uno para recibir al personaje muerto. Pero eso es al final, en el climax, cuando se mezclan los dos espacios y los dos grupos de bailarines."

Jaime Blanc, por su parte, narra: "*Homenaje a Cervantes* fue la segunda obra de Guillermina; yo la bailé y fue muy difícil porque requería de un virtuosismo y fuerza que yo no poseía todavía. Tenía que hacer un dueto muy pequeño con Antonia Quiroz, pero el hecho de bailar con ella, que había sido mi primera maestra, me aterraba. Ésta fue una de las obras que más bailé. Así me ha pasado con varias; primero en *Juego de pelota* entré a suplir un papel y terminé bailando el rol del capitán que hacía Luis Fandiño, que era una responsabilidad enorme, y luego, en *Homenaje a Cervantes*, Luis Fandiño salió de la compañía y entonces entré a bailar su papel.

"El recordar *Homenaje a Cervantes* es algo muy grato. Además estuve presente en todo el proceso de montaje que fue para mí asombroso. Ésa era una de las co-

sas que a mí me gustaban del Nacional: ver cómo se manejaban los ensayos. Siempre estaba ahí. Era el core, ve y dile. El que apretaba el botoncito de la grabadora, el que encontraba cuál era el momento en que empezaba la música. Yo ayudaba a Guillermina en eso, así que fue un periodo de aprendizaje de varios años."

Acercas de *Homenaje a Cervantes*, Raquel Tibol opina: "Cuatro son los polos dancísticos con los que Guillermina Bravo compuso esta obra, para la que utilizó música de Juan Sebastián Bach y Lucas Foss. Esos polos son el Protagonista, su Ayudante, un grupo que personifica la Armonía y otro el Caos.

"El protagonista es criatura y creador a un mismo tiempo. No era fácil, sin recurrir a anécdota alguna, crear ese vacío entre el soñador melancólico y las situaciones concretas de la vida, pero Guillermina como coreógrafa y el primer intérprete del personaje,



Guillermina Bravo en una función didáctica en 1985.

Luis Fandiño, lo lograban cabalmente. El protagonista encarnaría después en José Luis Álvarez y Jaime Blanc, sucesivamente. El Quijote está ahí, y aunque no se perciben, hay molinos de viento, hay Sanchos, Dulcineas y Rocinantes. Hay un querer resguardar ilusiones a pesar de los duros embates de la realidad.

"Al comienzo el Protagonista-Quijote está solo, amurallado en los infinitos planos de su angustioso ensueño. En un lapso relativamente breve de su vida se ve invadida por todos los demás, los que lo aman y los que lo repudian, los que lo comprenden y los que lo provocan, los que le ayudan y los que lo laceran. La energía de los otros contrasta con su laxitud y el Protagonista se abandona melancólicamente a su suerte hasta la posibilidad final de su fragilidad.

"Desde hace tiempo —relata Guillermina Bravo— venía viendo con los muchachos un tipo de trabajo en el que no fuera necesario explicarles un personaje sino que ellos dedujeran el carácter del movimiento mismo. Se trataba de atacar al personaje desde adentro. Mientras trabajábamos la obra nunca hablamos de personajes ni del libro. Todo el mundo tiene, aunque no lo haya leído, una imagen del Quijote. Yo le dije a Luis Fandiño: quiero un Quijote de tales o cuales características. Se trataba, con base en la obra de Cervantes, de lograr algunas abstracciones fundamentales en imágenes de danza. Nos atrajo la simbiosis entre Sancho y don Quijote. Claro que el espíritu de Guillermo Ruiz (primer intérprete de El Ayudante, después lo haría Juan Caudillo) marcó mucho al personaje. La figura del Quijote la trabajé con un diseño de oposición, que da líneas duras, angulosas, cortantes, que contrastan siempre con las suaves curvas del otro. Pero el sentido del trabajo de adentro hacia afuera les permitió a los bailarines poner en juego su pro-

pia creatividad, que en este caso no fue poca. Puedo decir que Luis Fandiño creó un personaje, y eso transmite, deja huella en el espectador."

"Sobre los coros de la Armonía y el Caos, Guillermina Bravo señalaba el sentido onírico de uno y real del otro. La realidad daba su historia en imágenes con su propia lógica, mientras que la esquizofrenia daba la espalda a la realidad.

"—No se trataba de caer en la obiedad de que los bailarines danzaran de espaldas al público; la solución la encontré haciendo los desplazamientos siempre en formas redondas, en movimientos en cuchara. En el mundo onírico el Protagonista se siente bien como en el vientre de su madre. Pero está el otro al que no llega y quiere abordar, que quiere atacar con pasos falsos, y se pone en ridículo. Es entonces cuando farsa y tragedia aparecen como géneros gemelos."¹¹

ETAPA DE COMPOSICIÓN DE DANZAS PARA SOLISTAS (1973-1982)

Guillermina Bravo crea sus danzas a partir del cuerpo de los ejecutantes del Ballet Nacional de México. Dice: "Siempre soy muy concreta y directa. Tenía bailarines excelentes que a mi juicio podían hacer solos virtuosos y al mismo tiempo con un significado importante para la vida. Con estos solistas comencé a hacer danzas, algunas de ellas basadas en animales, otras en acontecimientos sociales."

Dentro de las coreografías compuestas por Guillermina Bravo para algunos destacados bailarines de su compañía, se encuentran las realizadas para Miguel Ángel Añorbe, Jaime Blanc, Luis Fandiño, Antonia Quiroz y Eva Pardavé, entre otros.

El *Estudio número 3. Danza para un bailarín que*

se transforma en águila, compuesto en 1973 para Luis Fandiño, después fue montado para la incomparable bailarina Victoria Camero, quien cuando se presentaba arrancaba los más atronadores aplausos del público por su interpretación extraordinaria.

ESTUDIO NÚMERO 1. DANZA PARA UN MUCHACHO MUERTO (1973)

Un cuerpo joven transita del estatismo al movimiento en un juego muerte-vida.

El primer solo que compuso Guillermina Bravo, *Danza para un muchacho muerto*, lo hizo para Miguel Ángel Añorve, con música de Juan Sebastián Bach. Esta joya coreográfica fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 6 de noviembre de 1973.

Cuenta Guillermina Bravo: "*Danza para un muchacho muerto* tiene que ver con la matanza de Tlatelolco en 1968 y con la guerrilla mexicana; es decir, con el joven muerto antes de tiempo. Éste es el caso de un muchacho que empieza muerto, renace y vuelve a morir. La estructura de esta obra es muy simple. Lo que cuenta es el virtuosismo del bailarín."

El intérprete, Miguel Ángel Añorve, platica: "El hecho de que Guillermina me montara la primera danza de una serie me produjo miedo. Siempre me ha dicho: 'Prepárate, voy a empezar a componer una danza y quiero que estés listo...' Para mí es un bombazo; depende si lo agarro o no. Para mí fue muy satisfactorio que me pusiera el *Estudio número 1*, porque fue el inicio de todos los otros. Siempre le pedí un solo donde me dejara vivir, pero ya ves que me mató, pues era Genaro Vázquez."

En la gira del Ballet Nacional de México en 1980

por algunos países europeos, Miguel Ángel Añorve ejecutó en Yugoslavia, con varios problemas, la *Danza para un muchacho muerto*. Raquel Tibol, quien acompañó a la compañía, escribe: "El espacio no se presta siquiera para una demostración técnica o para ofrecer *Danza para un muchacho muerto*, que Miguel Añorve interpretó en el helado piso de parquet del auditorio del centro de convenciones de Portoroz; con peligro de pescar una pulmonía fulminante, volvió al vestidor con el torso desnudo entre corrientes de aire gélido. Abrigado, eso sí, con un aplauso cálido y prolongado."¹²

ESTUDIO NÚMERO 4. LAMENTO POR UN SUCESO TRÁGICO (1975)

Esta coreografía, afirma Guillermina Bravo, es "una obra para dos solistas y un coro; en este caso, un coro que se mantiene de principio a fin. Un solo es muy difícil de estructurar, por eso este tipo de danzas falla mucho. El solista no puede tener antagonista ni conflicto.

"*Lamento*... está inspirada en la guerra civil española. Una mujer es llevada presa. Ahora que estoy estudiando la historia de Querétaro me doy cuenta de que puede ser la Corregidora, quien salió de palacio entre soldados y empezó a arengar a éstos para que la mataran. En mi obra el suceso trágico no llega hasta ahí. Pero es una mujer que va entre soldados, como se usa en España en la Semana Santa, y como está escrito en la música, en las saetas. El otro solista es un Cristo, para hacer la imagen de la mujer con el hijo muerto. El coro es simplemente el elemento conflictivo.

"El hilo secreto de esta danza es la guerra civil española, aunque no está dicho. Se puede aplicar a cualquier

suceso trágico en el que se lleven presos a una mujer y a su hijo, quien es sacrificado. O sea, la imagen de la sarta, la Virgen María, a la que le han matado un hijo.”

Sobre esta pieza coreográfica, Raquel Tibol menciona: “En los días de la larguísima muerte de Francisco Franco, Guillermina compuso *Lamento por un suceso trágico*. Con fuerza goyesca y mesura, dio su visión dolida de España y su pueblo, cuyos anhelos libertarios eran frenados por las fuerzas oscurantistas (oscurantismo impío y recurrente) que perduran y son un lastre para España en su carrera hacia la democracia. Todos los símbolos aludían a la actualidad.”¹⁴⁵

Por su dramatismo, fuerza, claridad y brillante interpretación, *Lamento por un suceso trágico* —estrenada en 1975— sacudía al espectador de una manera pocas veces vista en la danza contemporánea. Guillermina Bravo reconoce el secreto para llegar al público sin recurrir a la anécdota que era tan importante en su etapa nacionalista.

ESTUDIO NÚMERO 8. LEONA-CAZADOR (1979)

Esta pieza coreográfica se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 20 de diciembre de 1979, con música de Bach y diseños de Jarmila Maserova. La interpretación fue de la extraordinaria bailarina Antonia Quiroz, quien ejecutó este solo durante 11 años.

Acerca de *Leona-cazador* Guillermina cuenta: “Es una leona preciosa, pacífica, que vive en la selva. La agrede un cazador y la mata. En este caso son dos personajes hechos por una misma bailarina. En la primera parte es leona y cazador en la segunda; al final vuelve a ser leona muerta con la jabalina clavada en el cuerpo.”

Antonia Quiroz señala: “Fue muy importante que

Guillermina me montara esta danza, aunque también una responsabilidad terrible. Hace tres años empecé a sentir baja mi resistencia y por eso dejé de bailar. El solo tiene que ser brillante en todos los aspectos.”

Esta bailarina ha destacado en varias coreografías de Guillermina Bravo como en *Lamento por un suceso trágico*, *Sobre la violencia* y *Leona-cazador*, entre otras. En esta última Antonia Quiroz lucía espléndida. Con el maravilloso don de la madurez, jugaba con su doble personaje dejando sin habla a los espectadores ante su excepcional interpretación.

ETAPA DONDE SE HACE PRESENTE EL TEMA DEL AMOR Y DE LA MUERTE (1972-1982)

El binomio vida-muerte juega un papel muy importante en esta etapa creativa de Guillermina Bravo. La muerte aparece en varias de las obras que conforman sus diferentes épocas creativas. La incorporación a sus coreografías puede ser implícita o explícita como una abstracción de la realidad, y también como un personaje que trasciende el estatismo para convertirse en un ente que se mueve, que baila al son que le toquen.

En *Epicentro* Guillermina Bravo hace alarde del erotismo y de la sensualidad del hombre a través de un bailarín: Miguel Ángel Añorve.

EPICENTRO (1977)

Después de un viaje a África, donde Guillermina Bravo tuvo la revelación de los pueblos de ese continente, creó esta obra, que había interrumpido en su proceso creativo precisamente para efectuar ese viaje. La mejor musa que puede tener un coreógrafo, según ella, es un animal; en varias ocasiones, en sus danzas

ha partido de la observación de los animales. En el caso de *Epicentro* —estrenada el 9 de octubre de 1977—, además de tomar en cuenta la vida de una comunidad primitiva (las posiciones de trabajo, las danzas con sus rituales y simbolismos, y la manera como se comportan los habitantes), consideró especialmente al caballo.

“En esta obra aparecen —narra Guillermina Bravo— los conflictos de una comunidad primitiva como son la lucha por las mujeres, por los caballos y los pleitos entre sí. Todo esto rodeando al hombre que mueve el cosmos con unos aros que hizo Antonio López Mancera. Era un astrolabio que estaba en el techo del foro como una especie de plafón.

“Esta coreografía realmente no tiene una explicación lineal; no existe argumento. Es un movimiento del hombre en relación con los astros y los animales.

“Hay una carga evidente de erotismo y sensualidad. Miguel Ángel Anorve, el protagonista, es un bailarín sumamente sensual. Esta danza fue hecha para él y la interpreta en forma excelente.”

Jaime Blanc opina sobre *Epicentro*: “Guillermina acababa de regresar de África y tenía una visión maravillosa de lo que es ese continente. Regresó con un entusiasmo enorme, lo que se juntó con que en ese momento teníamos clases de improvisación. Ella, muy hábilmente, fue proponiendo ciertos elementos para trabajar de los cuales empezó a tomar algunos para hacer la obra.

“No quiero decir que la composición fuera improvisada. Guillermina capitalizó algunos movimientos para hacer su coreografía. Fue un proceso poco común en la maestra, porque montaba una secuencia y luego quitaba lo que no servía. Incluso hubo grandes trozos de la obra que mandó a la basura, aunque para algunos de nosotros eran hermosísimos.

Como coreógrafo y bailarín, esto me hizo ver la importancia de hacer sólo lo esencial, que es lo que tiene *Epicentro*. Ésta es una obra que casi puede ser abstracta y sin embargo se permea y puede verse un hilo conductor, que se compone del ritual, de cuestiones mágicas y de una sexualidad muy fuerte que no se puede anecdotizar.

“Es una danza erótica básicamente; todo gira alrededor del movimiento erótico que comienza el protagonista y que va ampliándose como ondas, como un temblor y que va alcanzando a más y más personajes cada vez, hasta que termina en una bacanal. Era precioso.”

Miguel Ángel Anorve precisa: “*Epicentro* es una de las obras más apreciadas por mí. Yo era el centro, Guillermina me dio manga ancha para sacar toda mi sensibilidad, mi erotismo, mis inclinaciones físicas de interpretación, de sentir, de como me muevo para decir las cosas. Lo único que me dijo ella fue: ‘Tú eres un dios’, y después: ‘Tú eres un dioscello’. Al darme la palabra de un dios yo tuve que aprender cuál era el comportamiento de un dios.

“En esta obra Guillermina me dio todo: lo sensual y lo sexual, y la libertad para cambiar algunas cosas que beneficiaran a mi propio fin, para decir lo que yo quería expresar sin hacer un erotismo barato. Ella me cuidaba siempre; en el momento en que exageraba, me llamaba la atención.”

Gustavo Estrella asegura: “*Epicentro* es una obra de Guillermina muy significativa porque marca un rumbo en la danza mexicana. Fue la primera coreografía que se hizo en México y que puede llamarse abstracta. Me refiero a lo abstracta que puede ser una obra de Guillermina, pues siempre tienen un trasfondo. Fue una pieza dancística revolucionaria para su

tiempo, que la paseamos por todo el mundo y en todos lados respondían igual.”

Raquel Tibol habla de *Epicentro* como una obra de una gran formato, con duración de 22 minutos. Dice que fue trabajada con *Paradigma*, música aleatoria de Lukas Foss, en grabación estadounidense. Inicialmente la coreógrafa “había utilizado la grabación hecha en Colonia, RFA. De una ejecución a otra la música aleatoria sufre diversas y muy importantes modificaciones. La Bravo rayó su disco durante el diseño del ballet, y al no encontrar en México otro ejemplar de la versión alemana, tuvo que recurrir a la norteamericana. Esto significó no sólo ajustes de tiempos y frases, sino un sutil reacomplamiento en el estilo.

“En *Epicentro* los bailarines transcurren de la oruga al caballo, al hombre, al ave en vuelo, sin solución de continuidad, y desarrollan en gestos, pasos y expresiones nada convencionales, las sustancias cósmicas que culminan con los apareamientos. El amor como destino universal. Se perciben insectos, animales mayores y otros seres vivos entregados con inocencia o con furia a los acoplamientos de dos o varios de ellos. Pero es el hombre quien encubre y adorna con rituales el acoplamiento y logra así una sublimación amatoria dinámica y contradictoria que encierra por lo mismo el germen de la tragedia.”¹⁴⁴

Alberto Dallal opina: “El hecho de que *Epicentro* se halle dividida en cuatro partes, se debe fundamentalmente a que la pieza musical así se halla dividida. Las relaciones estrechas entre la estructura musical y la coreografía indican un tratamiento directo, ‘clásico’ o tradicional de la música. En efecto, en las grandes obras dancísticas las características de la partitura tienen su reflejo en el diseño coreográfico; asimismo, el dibujo ‘visto en plano’, o sea de arriba hacia abajo,

como un trazo sobre la superficie del foro, también guarda estrecha relación, según los cánones del ballet clásico, con las posibilidades musicales. Otros aspectos plantean las coincidencias composición musical-composición coreográfica.”¹⁴⁵

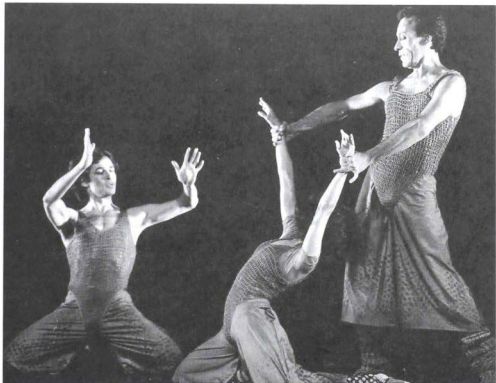
VISIÓN DE MUERTE (1980)

En esta pieza danzaría se da la unión entre el amor y la muerte. El juego entre el hombre y la muerte es una agresión/sedución donde no queda exenta la sensualidad.

“*Visión de muerte* —expone Guillermina Bravo— también es una obra de caballos. Es una danza inspirada en los cuatro jinetes del Apocalipsis. La muerte es la preocupación de todo artista, con mayor razón cuando se convive con un pueblo que juega y sueña con ella, como el nuestro. El tema de la muerte no es obsesivo en mi obra, pero está presente en casi todas las coreografías. El uso es muy evidente, casi una constante, como lo es en la vida del pueblo mexicano.

“Lo que hago es copiar a los artistas populares, a los artesanos, que juegan, duermen y se emborrachan con la muerte. Esta constante encontró su máxima expresión en la obra de José Guadalupe Posada, con la que he convivido toda mi vida. No es raro que haya hecho diferentes tratamientos de la muerte: la muerte en broma, la muerte trágica y la muerte que convive con nosotros. La muerte está presente en el vino, el pan, la comida y la fiesta de los mexicanos.”

“*Visión de muerte* resultó un sufrimiento —menciona Jaime Blanc— porque fue una de las danzas técnicamente más difíciles que ha hecho Guillermina. Yo la hacía de caballo; el simple hecho de ir cargando a una persona que hacía mil cosas encima de los dos



Victor López, Antonia Quiroz y Jaime Blanc en *Sobre la violencia*, de Guillermina Bravo, 1989. (Foto: Christa Cowrie.)

que cargábamos y el modo tan seco y angustiado de enfrentar la agresión, daba como resultado una dificultad terrible.

“Una de las constantes en la obra de Guillermina es la agresión en el ser humano. Creo que *Visión de muerte* es un antecedente muy directo de *Sobre la*

violencia, incluso en diseño espacial y no tanto en el corporal. Lo único que siempre fue fallido en esta obra fue el vestuario de Antonio López Mancera. Guillermina lo empezó a cambiar; buscó varios diseños. Lo bueno es que la obra era válida por sí misma.”

En 1981, antes de salir de gira por las escuelas normales del Bajío, Ballet Nacional abrió en el Palacio de Bellas Artes la temporada de danza contemporánea los días 8, 10 y 11 de octubre. En su único programa, la compañía interpretó *Visión de muerte* junto con otras obras dancísticas.

Raquel Tibol señala: “En *Visión*, el jinete de la muerte” encuentra en Orlando Schecker el intérprete adecuado que hace más claro el desarrollo en espiral de una muerte sabida y esperada por ‘el hombre’ (Miguel Ángel Añorve), quien luchara contra ella, y las fuerzas apocalípticas que apoyan, hasta el límite de su resistencia.

“Obra estrenada en 1980, sigue cargando el peso deformante de una escenografía de presencia operística debida a Antonio López Mancera, que distrae y por lo mismo ensucia el limpio trazo de la coreografía. El hombre es el centro de la tragedia y la lucha solitaria y sin esperanza que desarrolla de manera envolvente. A medida que el hombre se debilita pareciera ir cayendo a un pozo, mientras que la ronda de los jinetes crece y asciende. Las cabalgaduras están conformadas por dos bailarines a cuyas espaldas se montan los agresivos jinetes, integrando así figuras de centauros no del todo convencedoras. La interpretación de Miguel Ángel Añorve para este héroe sin esperanza, que termina acarreado como una res, es cada vez más sensible y, en consecuencia, más elocuente.”¹⁴⁶

ETAPA DONDE VUELVE A LOS ORÍGENES AL TRATAR DE ENTENDER EL MUNDO (1983)

El regreso a los orígenes no significa en Guillermina Bravo que dé borrón y cuenta nueva a toda su experiencia artística acumulada durante 43 años de trabajo creativo constante y de lucha cotidiana por la sobrevivencia de su compañía.

Guillermina Bravo siempre ha vivido atenta a lo que sucede en México, en América Latina y en el mundo, en los aspectos económico, político y social. Jamás ha ignorado la sociedad en la que vive.

En esta etapa artística, en la que se encuentra en la actualidad Guillermina Bravo, la creadora se acerca dancísticamente a acontecimientos sociales que muchas veces no son tomados en cuenta por los ciudadanos mexicanos y menos por los artistas de la danza, que en términos generales viven preocupados por otra problemática más personal. En este periodo, en sus danzas hace referencia a la guerrilla guatemalteca, que bien podría ser la mexicana o la salvadoreña o incluso la lucha de los sandinistas por derrocar al régimen somocista.

En las creaciones de Guillermina de los últimos 10 años de vida artística, aparece algún presidente de Estados Unidos invadiendo a un país que vive en el subdesarrollo. Pero la obra de esta artista también se nutre de elementos de las culturas populares mexicanas: la tambora sinaloense retumba en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México y en el Teatro Juárez de Guanajuato en pleno Festival Internacional Cervantino.

Pero Guillermina Bravo también aborda en sus danzas el tema de la violencia y el de las culturas prehispánicas, en un reencuentro con las formas coreográficas más antiguas: el círculo y las líneas procesionales.

EL LLAMADO (1983)

Esta coreografía conmueve al público de una manera extraordinaria. El día de su estreno, el 25 de agosto de 1983 en el Palacio de Bellas Artes, la gente, de pie, pidió a gritos que la creadora saliera al escenario, lo que no sucedió.

Guillermina Bravo narra que hizo *El llamado* porque se solidarizó con la guerrilla de Guatemala. Primero fue con la mexicana, de la que se pueden citar varios antecedentes como el *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto*.

"Es un llamado a nuestra comunidad —expresa Guillermina— para que se fije en estas rebeliones de los pueblos latinoamericanos, para que entienda que hay gente que se está muriendo por un ideal.

"Carlos Sánchez Cárdenas me reprochó que dejara de hacer danzas políticas, pero siempre hay un trasfondo político en ellas. Cuando retomé el tema social, el de la guerrilla, estaba volviendo a considerar la lucha contra la explotación y la miseria de nuestro pueblo.

"*El llamado* es una coreografía difícil sobre todo para los bailarines. La composición es compleja y la dinámica enmarañada. Se trata de guerrilleros que corren por las montañas de su patria para esconderse. Por eso los bailarines deben de tener una resistencia total y una expresividad muy intensa. No se trata de expresar cualquier cosa, se busca algo en concreto. Cada guerrillero muere por tiro de metralla."

Jaime Blanc asegura que "lo que hace Guillermina en *El llamado* está entre el gesto y el baile. Creo que en la segunda parte de la obra es impresionante el modo en que ella logra la sutileza de movimiento, que está a punto de ser un gesto cotidiano."

Guadalupe Barrientos expone: "*El llamado* es para

mí, de las que conozco, una de las mejores danzas de la maestra Guillermina." Mientras que Gustavo Estrella opina: "Es una obra muy importante que marcó a mucha gente; el estreno fue emocionante por la respuesta del público."

Luis Rivero, quien realizó la música para esta obra, precisa: "Guillermina me empezó a pedir ciertos elementos que quería para la danza. Comencé a trabajar con ella porque quería música africana mezclada con la original mía. Cuando ella llevaba una tercera parte de la coreografía le toqué la cinta sin haber visto lo que había montado. ¡Fue terrible!, me dijo que eso no servía para nada pues era música de película. Que necesitaba el canevá donde los bailarines pudieran contar compases con los acentos y que mi música estaba muy difusa.

"Había trabajado como tres meses y tenía sólo dos días para terminar toda la música. Tranquilo, le dije: Vamos a empezar de nuevo. Así, sin dormir, en ese poco tiempo le hice otra música y la grabé. Es la que se conoce, porque le gustó a Guillermina.

"*El llamado* me encantó; es magnífica de principio a fin, tiene una estructura teatral. Me di cuenta de que Guillermina usa mucho el sentido teatral para sus coreografías, porque ella estudió con Luisa Josefina Hernández. Ha dirigido teatro, aunque de repente no lo dice porque tiene sus secretos profesionales.

Óscar Flores Martínez apunta: "*El llamado* evidencia la plenitud creativa de Guillermina Bravo. En el discurso escénico de esta obra es posible detectar la perfecta concordancia entre la relectura del tecnicismo grahamciano y el legado dancístico autóctono que nutre a la directora artística de Ballet Nacional de México.

"Producto de una rigurosa disciplina creativa, la

maestra Bravo ha podido cifrar en un lenguaje contemporáneo el pulso interno de los bailes primitivos, que no necesita de elementos ajenos a la potencialidad expresiva del cuerpo, logrando ir más allá del éxtasis estético.¹⁴⁷

Esta obra dancística de Guillermina Bravo, sin caer en la obviedad, sin narrar una anécdota y sin recurrir al envío de un mensaje, llega directo al espectador estremeciéndolo y haciéndolo estallar en aplausos atrozadores. ¡Bravo por la Bravo!

CONSTELACIONES Y DANZANTES (1987)

"Guillermina Bravo nos tomó a todos por asalto... Sin aviso previo se dejó venir con todo el impulso de su madurez, profundidad, conocimiento del oficio escénico y vitalidad, y nos zaramoó hasta ponernos los pelos de punta",¹⁴⁸ expresa Patricia Cardona sobre el estreno de esta obra, el 11 de diciembre de 1987 en el Palacio de Bellas Artes.

El Ballet Nacional de México rindió un homenaje a Rufino Tamayo por sus 70 años de vida artística. La función de la compañía cerró con *Constelaciones y danzantes* un año de reconocimientos al pintor oaxaqueño. El final del programa mostró "una pieza maestra más, equiparable por su altísimo nivel artístico a otras creaciones de su autora como *Homenaje a Cervantes*, *Epícentro* o *El llamado*, pero llena de novedades formales y un dominio deslumbrante del espacio escénico en gran formato",¹⁴⁹ de acuerdo con lo que escribe Raquel Tibol.

Sobre esta coreografía Guillermina Bravo apunta: "Es una obra inspirada en dos pinturas de Rufino Tamayo; una sobre el hombre contemplando el universo y otra que se llama *El danzante*. Es una danza que tra-

ta de juntar las constelaciones con la vida comunal de Oaxaca."

Raquel Tibol enfatiza: "Guillermina Bravo tiene predilección por la estructura clásica del protagonista y el coro y volvió a utilizarla una vez más en *Constelaciones y danzantes*. El protagonista, Miguel Ángel Añorve, es un hombre sin historia, pero con una presencia muy concreta en la Tierra. Primero lo sobrecoge el terror cósmico al contemplar el infinito y jugar, radiante de alegría, con todas las constelaciones. Hombre de este mundo, el protagonista se siente y se ve entre sus semejantes, para labrar el surco, establecer la autoridad y celebrar los goces de la reproducción en los reinos terráqueos. Ambos tiempos están representados con una energía estallante, interpretada con profesionalismo soberano por los sensacionales bailarines del Ballet Nacional. Los cuerpos fluyen del cielo al polvo y viceversa. Su vibrante zapateado rotura y fertiliza la tierra."¹⁵⁰

Luis Rivero, a su vez, comenta: "Guillermina y yo tuvimos que hacer una investigación a fondo para esta obra. Ella me hizo el diseño de progresión de la coreografía y yo tuve que sujetarme a eso para hacer la música. Para el final, ella quería que fuera una gran apoteosis; deseaba que pusiera la *Danza de la pluma*, pero como es lenta y solemne le propuse otra cosa porque consideraba que la coreografía se iba a caer.

"Escogí música de unas bandas oaxaqueñas tomadas en vivo de la *Guelaquezta*. Escogí el *Jarabe mixteco*, que es mucho más movido, y lo mezclé con otros elementos (un arrullo entonado por una cantante turca, una saeta portuguesa y cantos de pájaros). En una cinta monoaural tuve que hacer siete canales en donde no se empalmaba nada sino que se distinguía cada una de las mezclas. Para realizar esto conté con la co-



El demagogo de Guillermina Bravo. Bailarines: Raúl Flores Canelo y John Fealy. 1956.

laboración del ingeniero en sonido Rodolfo Sánchez Alvarado, que tiene sensibilidad artística porque desde hace muchos años trabaja en el teatro.”

Guadalupe Barrientos sostiene: “Cuando estás viendo o bailando *Constelaciones y danzantes*, sien-

tes que eres algo más grande que el teatro donde estás. Sientes que en ese momento estás trascendiendo el espacio y el tiempo. Es cuando pienso que la danza es un acto mágico.”

Sobre esta obra Jaime Blanc afirma: “Todas las obras

de Guillermina me gustan mucho, pero en particular ésta, porque soy de Oaxaca. Es verdaderamente encantador que de pronto metan música de mi pueblo en la coreografía. La obra es clara y no obvia, que es para mí una de sus cualidades más sobresalientes.

Pero ¿qué sucedió esa noche del estreno de *Constelaciones y danzantes*, en el homenaje a Rufino Tamayo?

"Todo empezó muy tranquilo", dice Patricia Cardona. "Un pequeño prólogo que dejó ver el estilo particular de Guillermina Bravo en el cuerpo de Miguel Ángel Añorve fue la introducción a su visión cósmica de la obra de Tamayo.

"En ese lapso se vieron fragmentos de sus obras anteriores: *Epicentro*, *Reportaje a la patria* y *El llamado*. Está bien; ésa es Guillermina, pensaba uno en silencio.

"Hasta que sucedió algo repentino. Luis Rivero, cómplice musical de Guillermina, se empezó a ir, simultáneamente, al centro de la tierra y a la galaxia más lejana del planeta, mientras que Guillermina se convertía en la espiral que une a la tierra con el cosmos.

"El *collage* sonoro de vibraciones tan impactantes, de tensiones estructurales tan fuertes —por un lado tirando violentamente los sonos de Oaxaca y por otro jalando en sentido contrario una atmósfera planetaria— provocó lo inevitable: la coreografía se prendió como un cerillo, los bailarines del Ballet Nacional de México desamarraron el nudo de sus rostros, soltaron sus cuerpos. Guillermina introdujo el ritmo esencial de la danza mexicana, la despojó de sus manierismos folcloristas y todo fue nuevo y sorprendente, como lo es Tamayo en cada uno de sus cuadros."¹⁵¹

Y el público se encendió... en su lugar, a Rufino Tamayo le brillaron los ojos...

BASTÓN DE MANDO (1988)

Al final de *Constelaciones y danzantes* aparece un jefe con un bastón de mando. Guillermina quería un bastón que había hecho Marta Palau. Cuando habló con ella ya no lo tenía, así que le pidió que le hiciera un bastón para ella, y ella le haría una danza para el bastón.

En esos momentos Guillermina estaba preocupada por la carrera armamentista de Ronald Reagan, presidente de Estados Unidos.

Luis Rivero sostiene que *Bastón de mando* "es una denuncia del poder de una nación armamentista que domina al mundo por medio de las guerras. Con astucia increíble, Guillermina me dijo: 'Vamos a poner un pueblo feliz, descuidado totalmente; de repente viene el invasor y le quita su bastón de mando, lo domina. Pero se va recuperando poco a poco con la experiencia de la dominación'."

Orlando Scheker, quien interpretó el papel del invasor, comenta: "Me tocó participar en una parte del proceso de investigación que hizo Guillermina para este personaje. Fuimos varias veces a casa de Luis Rivero, realizador de la música; la oímos. Luis dio sus argumentos del por qué de esa música. Además, Guillermina le pidió que me diera información sobre el personaje que iba a desarrollar. Leí sobre el demonio y los ritos satánicos, así como acerca de unos monjes medievales que se dedicaban a evangelizar.

"Desde luego que Guillermina tiene diversos modos para crear cada danza. Ésa es la experiencia que tengo; lo que he descubierto a través de la observación es que todo depende del tema que se va a desarrollar en la obra."

Guillermina Bravo expone una razón demasiado

sencilla por la que creó *Bastón de mando*: "Se necesitaba una danza para abrir programa como presentación de la compañía completa. Visualmente es una danza para abrir, aunque después se ha usado para cerrar intermedio e incluso programa. Éste es realmente el motivo que tuve para hacer esta coreografía."

Le comento a Guillermina que no es una danza fácil. Ella precisa: "Ninguna danza es fácil, cada una plantea un problema coreográfico. Para cada danza hay que hacer improvisaciones, explorar cuerpos y encontrar el lenguaje apropiado. Para mí no hay danza fácil; cada vez va siendo más difícil componer. Ya no soy la persona que espontáneamente hacía una danza, sino que cada una es un juego matemático para mí, ya sea de poca gente, de mucha o para solista. Una danza siempre es un problema."

Bastón de mando, con música de Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado, diseños de Kleómenes Stamatíades y bastón de Marta Palau, se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 22 de septiembre de 1988.

El año del estreno se enmarca en la profunda crisis económica, social y política que vive el país, donde como siempre la cultura es olvidada, ninguneada, hecha a un lado por la política oficial y el Ballet Nacional de México tiene que recurrir a la iniciativa privada para financiar su trabajo. Así, *Bastón de mando*, obra estrenada por Guillermina Bravo en la temporada, fue patrocinada por CBI, Casa de Bolsa.

Esta pieza coreográfica es la confirmación del talento, el oficio, la vena creadora y la madurez de Guillermina que, dicho sea de paso, es la poseedora del bastón en el medio dancístico contemporáneo mexicano. Dígase lo que se diga, es la madre (o la madrastra, si se quiere) de esta manifestación artística. Además, esta misma obra es la ratificación de Guillermina

como mujer solidaria con las luchas que libran los pueblos del mundo por su liberación. La Bravo no quita el dedo del renglón. Con esta danza se compromete como lo ha hecho desde la fundación de su compañía.

Es cierto que el escenógrafo del Ballet Nacional de México ya no es Dios, como en aquellos tiempos en que bailaban en mercados, plazas y rancherías del interior del país, como también es verdad que merecen el reconocimiento Luis Rivero, Kleómenes Stamatíades y Marta Palau, colaboradores de Guillermina Bravo en *Bastón de Mando*. Y, desde luego, los pueblos del mundo, que tarde o temprano despiertan y entablan la lucha contra el invasor.

SOBRE LA VIOLENCIA (1989)

"Esta obra es un intento por detener la violencia en el mundo. No hay año en el que no ocurran varias guerras en el planeta. ¡No es posible! ¡Los artistas tenemos que hacer algo!",¹⁵² dice Guillermina Bravo acerca de su obra *Sobre la violencia*, que fue estrenada el 11 de noviembre de 1989 en el Palacio de Bellas Artes, con música de Phillips Glass, prólogo musical de Luis Rivero y Alberto Capetillo y diseños de Kleómenes Stamatíades. Fue una producción especial para el Tercer Festival Cultural Sinaloa.

Guillermina Bravo puntualiza: "De Alfonso Reyes tomé un hilo secreto de su obra teatral *Ifigenia cruel*. Ese hilo lo jalé de la referencia a la tragedia griega por medio de la cual ese escritor quiso demostrar que la violencia tiene su origen en la familia. En la educación de los niños está ya el sello de la violencia que ha impuesto la familia. Por mi parte, en esta obra quise plantear la violencia de nuestro tiempo, la violencia del

planeta donde en este momento tenemos unas 30 guerras. El hilo secreto que tomo de Reyes me lleva al origen de la violencia en el sacrificio, el sacrificio de Ifigenia que de esa forma se toma cruel y enseña lo que es la guerra, llena el mundo de violencia.

"Pero en realidad la danza no habla de nada. La danza es un arte que se percibe por órganos misteriosos, secretos. No se puede hablar de la danza; hay que verla porque se trasmite de manera orgánica, del bailarín al público."¹⁵³

Luis Rivero expone: "De la música de *Sobre la violencia* sólo hice la introducción; todo lo demás es de Phillip Glass, porque Guillermina quería trabajar con su música. Realicé la edición, donde lo de adelante quedó atrás y lo de en medio adelante. Lo que sucede es que yo estudio todo el caneavá, el cómo se va engarzando la coreografía para hacer la música."

Patricia Cardona expresa: "¿Un remolino? ¿Un ciclón? Quién sabe. Es Guillermina Bravo y su obra *Sobre la violencia*. La señora ha dejado atrás, con años luz de distancia, su última producción. Va con pasos agigantados hacia sí misma, al encuentro de su lenguaje esencial, cada día más directo, personal y contundente."

"Cuando pensamos haberla atrapado en nuestra memoria y lograr la asimilación de su estilo, Guillermina se nos escapa y se va volando al infinito de su imaginación. Nace, renace y vuelve a nacer. Siempre es nueva, en el centro de su remolino interior."¹⁵⁴

En el estreno de *Sobre la violencia*, el público apreció a una bailarina en la cúspide de su madurez: Antonia Quiroz en el papel de la mujer; a Jaime Blanc interpretando a un padre engendrador de violencia; a Víctor López el hermano que sufre también las consecuencias de esto, y a un grupo de bailarines y guerre-

ros que salieron al escenario a jugarse el todo por el todo. Por supuesto, terminaron airosos.

LA TAMBORA (1990)

"De mi enamoramiento por la tambora, sin tema preciso de danza, simplemente con la idea de ilustrar la gran creatividad y la enorme raíz que significa, surgió mi inquietud por realizar *La tambora*,"¹⁵⁵ expresa Guillermina Bravo.

La tambora, coreografía que realizó la Bravo como un agradecimiento por habersele entregado el Premio José Limón en Culiacán, se estrenó el 22 de octubre de 1990 en el Teatro Juárez de Guanajuato dentro del XVIII Festival Internacional Cervantino, y el 28 de noviembre de ese año en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México.

La música de esta pieza dancística es de Luis Rivero, Alberto Capetillo y Rodolfo Sánchez Alvarado con la colaboración de la banda La Tierra Blanca, de Culiacán, Sinaloa, y los diseños de Javier de la Garza. Además contó con la asesoría de jazz de Emma Pulido y como asistente coreográfico con José Luis Hernández.

Sobre esta obra, Guillermina Bravo expone: "Al no tener un tema preciso y al desconcertarme por esta creatividad tan singular de la tambora, ya teniendo la música elaborada, me propuse hacer un ejercicio coreográfico tomando cosas de la misma música y cuestiones del manejo de coros y solistas."

"En la música de Luis Rivero y Alberto Capetillo hay un enriquecimiento de la tambora, una selección de temas musicales. Tuve la colaboración de Emma Pulido y desde luego, la de los integrantes del Ballet Nacional, que se dieron a la tarea de crear conmigo



Entre dioses y hombres, de Guillermina Bravo, 1991. (Foto: Christa Cowrie.)

esta obra y de seguir este planteamiento de ejercicios coreográficos.

"Me interesó el sincretismo cultural en Sinaloa, en el que se perfilan las partes indígena y española, la francesa, la prusiana y, finalmente, la estadounidense. Sinaloa ha pasado por todos esos periodos de la historia de México: invasiones y guerras, y ha asimilado todo lo que le ha llegado.

"La creación de *La tambora* nunca la sentí como un reto; más bien como una cosa sencilla que me apasionó musicalmente y que traté como práctica en relación con una danza de un estado singular. Me gustaría llevarla a todas partes: a Sinaloa y a París."¹⁵⁶

Jaime Blanc, a su vez, expone: "*La tambora* es una danza muy peculiar dentro de la producción de Guillermina. ¿Por qué la hizo? No sé si quiso retomar cier-

tos elementos que supuestamente trabajó en un principio. El problema es que no conozco esas danzas. Ella toma elementos del folclor y los utiliza como se le da su gana. Esos elementos son un simple pretexto para enmarcar otra situación dancística, una semi-anécdota basada en *Bodas de sangre* que ocurre en el interior de la obra, pero eso tampoco es lo esencial. Como que cada una de las texturas que maneja dentro de la coreografía sirve de colchón a la siguiente, e incluso se puede ver *La tambora* como algo que no está diciendo nada y que sin embargo si se le rasca se encuentra desde un feminismo a ultranza hasta un juego simplemente formal utilizando valores de movimiento tomados de ciertas cosas del folclor. La obra está hecha en cuatro planos diferentes y cada uno de ellos soporta al otro. En cuanto a la estructura, es compleja, aun más que *Sobre la violencia*, que es una pieza lineal.

"*La tambora* es una danza para celebrar el gusto por el baile, en donde Guillermina muy sabiamente mete modos de ser de los sinaloenses. Cuando la estás viendo de repente te das cuenta de que efectivamente así son."

El 28 de noviembre de 1990, fecha en la que se estrenó *La tambora* en el Palacio de Bellas Artes, se le rindió un homenaje a Guillermina Bravo por sus 50 años de vida artística. El director general del INBA, Víctor Sandoval, acompañado por Ignacio Toscano, director de Danza, le entregó un reconocimiento en medio de los aplausos y los bravos que se escucharon en todo el recinto.

Este homenaje a Guillermina es un acto de justicia. ¿Y qué nos entrega ella a cambio? Nos regala su más reciente creación: *La tambora*, coreografía que ha escandalizado a muchos y que a varios periodistas acre-

ditados en el XVIII Festival Internacional Cervantino no les gustó. Esta danza no es apta para críticos ni teóricos, como dice Emilio Carballido.

Afortunadamente, Guillermina como un ser creador, siempre da de qué hablar, su trabajo no es indiferente; miles de ojos están atentos para ver qué hace.

¿Qué es *La tambora*? Es una muestra de la excepcional honestidad de la coreógrafa. Guillermina no transita por los campos de la demagogia. No es como otros coreógrafos que pretenden dar gato por liebre. Ella dice que *La tambora* es un ejercicio coreográfico y así es. Nació de su enamoramiento por esa música, surgió de su concepción de lo que es la coreografía: una serie de pequeños solos que están trabajados en relación con un coro, que favorece o está en contra o se neutraliza en relación con los protagonistas.

Gracias, Guillermina Bravo, por *La tambora*, que, dicho sea de paso, me recuerda mi tierra, la fertilidad, la brisa que viene del mar, el amor, la esperanza, la rica tradición de las fiestas del ejido.

ENTRE DIOS Y HOMBRES (1991)

Los hombres crearon a los dioses. Guillermina Bravo, con su particular lectura del *Código Borgia*, creó *Entre dioses y hombres*, que en julio de 1991 se presentó en tres festivales, el de la ciudad de México, el de Querétaro y el de San Luis Potosí.

Esta coreografía la dividió en tres partes. "La ceremonia, ritual y sagrada entre el hombre y el cosmos —el hombre creando a su Dios, el Dios subdividido y asociado a otros dioses— que pertenece a la primera y tercera partes de la pieza danzaria, y la relación cotidiana y permanente del hombre expuesto a los sen-

timientos de los dioses. Éste es el segundo fragmento de la obra.¹⁵⁷

Luis Rivero asegura: *Entre dioses y bombres* fue un encargo del III Gran Festival de la Ciudad de México. Guillermina y yo discutimos mucho acerca de la estructura dramática que podía tener la obra. La falla de esta coreografía fue que la producción que ella quería para los efectos escénicos era demasiado cara y no se pudo hacer. Para tener un gran final necesitábamos dejar la acción en puntos suspensivos.

"Para esto se tenía que correr un biombo, que cubriera a los bailarines. Ahí se iban a ver las imágenes que había sugerido la coreografía, para que pareciera como que seguíamos hojeando el *Código Borgia*. Realizar la parte mecánica costaba mucho dinero porque se necesitaban rieles y cosas electrónicas muy complicadas."

A pesar de lo anterior, *Entre dioses y bombres* ofrece diferencias sustanciales en la ingeniería coreográfica de Guillermina Bravo. Por ejemplo, el coro no existe sino que es prácticamente el protagonista; es un ente colectivo, es el mundo de los guerreros. El trabajo de los bailarines en torno a lo oscuro, a la sangre, a la muerte, al mundo subterráneo que la coreógrafa rastreó en el *Código Borgia*. Es, en pocas palabras, el contacto constante de los hombres con los dioses.

EL MITO DE GUILLERMINA

El mito crece a pasos agigantados. La vieja loba se ha convertido en un personaje en el cual se mezclan la leyenda y la realidad. El ser femenino, madre y bruja a la vez, ha sido capaz de sostenerse durante 53 años en el mundo dancístico mexicano. Funcionarios van y vienen y ella permanece de pie, con la bandera de la libertad creativa entre sus manos.

Hablar de Guillermina Bravo —o realizar una investigación sobre su vida y su obra— no es tarea fácil. Cuando uno trata de hacerlo inmediatamente es atacado por el monstruo sagrado de mil cabezas, que vive rodeado por una fortaleza que impide ver más allá de su cuerpo veracruzano.

Sin embargo, uno busca la manera de desentrañar lo que hay atrás de su obra coreográfica, de encontrar en las anécdotas la explicación a algunos hechos de su vida, de descubrir que tras la fuerte personalidad de una mujer que nació para bailar, existe un ser humano de carne y hueso que ha obtenido grandes logros, pero que también ha sufrido derrotas.

¿Alguien puede dudar de que la pasión por la danza es la que mueve la vida de Guillermina? ¿Alguien es capaz de no reconocer su terquedad, su decisión y su inteligencia? ¿Alguien puede ignorarla?

⁷⁹ Raúl Flores Guerrero, *La danza moderna mexicana. 1953-1957*, CNCA/INBA, Serie investigación y documentación de las artes, segunda época, México, 1980, p. 46.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Op. cit.*, pp. 46-47.

⁸² Alberto Dallal, Entrevista inédita con Guillermina Bravo. 1974, citada en *La danza en situación*. Ediciones Gernika, México, 1985, pp. 158-159.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Alberto Dallal, *Fémína-Danza*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1985, p. 153.

⁸⁵ César Delgado Martínez, Rafael Gaona: "Tardío, mi ingreso a la literatura", *Excélsior*, sección cultural, México, 13 de marzo de 1992.

⁸⁶ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*

⁸⁷ Matilde Tania Aroeste Königberg, *La danza moderna en México. El nacionalismo* (tesis de licenciatura), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1983, p. 183.

⁸⁸ Anadel Lynton, Guillermo Noriega (semblanza), *Una vida en la danza*. Cuaderno 25 del Cenidi-Danza José Limón, INBA, México, 1993, pp. 108-109.

⁸⁹ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁰ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁹¹ Anadel Lynton, *op. cit.*, p. 109.

⁹² Prisciliano López, "Protesta por la suspensión del programa Cita, que pasaba Canal 5", *Notedades*, México, 10 de marzo de 1956.

⁹³ "¿Ballet comunista? El rescoldo sobre ascuas", *Cine Mundial*, México, 7 de agosto de 1956.

⁹⁴ Ramón Ortiz G., "La brújula marca hacia la URSS... Acusan de comunista al Ballet Nacional", *Cine Mundial*, México, 23 de febrero de 1957.

⁹⁵ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 169.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 169-170.

⁹⁸ Alberto Dallal, *Fémína danza*, *op. cit.*, p. 151.

⁹⁹ César Delgado Martínez, *Labyrintho de tocos que danzan*, CNCA/INBA, Serie investigación y documentación de las artes, segunda época, México, 1991, p. 148.

¹⁰⁰ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, pp. 51-56.

¹⁰¹ Daniel Castañeda, "Resumen de la temporada de danza", *Claridades*, México, 23 de diciembre de 1956.

¹⁰² Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM, Difusión Cultural, México, 1982, pp. 121-122.

¹⁰³ César Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁴ Raúl Flores Guerrero, "Danza sin turismo", *La Cultura en México*, suplemento de *Notedades*, México, 9 de diciembre de 1956.

¹⁰⁵ Emilio Carballido, "El hueco de 1959 lo llena al fin un Ballet Nacional libre de las tutelas oficiales", *México en la Cultura*, suplemento de *Notedades*, México, 8 de noviembre de 1959, p. 7.

¹⁰⁶ Rosa Castro, "Un tema vigoroso y bien resuelto. El Ballet *Braceros*", *Magazine de Novedades*, México, 14 de septiembre de 1958, p. 4.

¹⁰⁷ Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 131-132.

¹⁰⁸ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 245.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 246.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, CNCA/INBA, Serie investigación y documentación de las artes, segunda época, México, 1991, p. 22.

¹¹² Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 233.

¹¹³ Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 132-133.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 133-134.

¹¹⁵ Alberto Dallal, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁶ Raúl Flores Guerrero, *op. cit.*, p. 234.

¹¹⁷ Lin Durán, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁸ Programa de mano, INBA, México, octubre de 1960.

¹¹⁹ Lin Durán, *op. cit.*, p. 134.

¹²⁰ José Antonio Alcaraz, "El panisno de los abogados", *Cuadernos de Bellas Artes*, México, marzo de 1961, año II, núm. 3, pp. 31-32.

¹²¹ *Ibidem*, p. 34.

¹²² Alberto Dallal, entrevista inédita con Guillermina Bravo, p. 156.

¹²³ José Antonio Alcaraz, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁴ Alberto Dallal, Entrevista citada, p. 156.

¹²⁵ Francisco Monterde, "Final de la temporada de ballet de 1962", *El Nacional*, México, 25 de diciembre de 1962.

¹²⁶ Luis Bruno Ruiz, "Temas de ballet", *Últimas Noticias de Excélsior*, México, 1 de diciembre de 1962.

¹²⁷ César Delgado Martínez, "Guillermina Bravo estrena hoy *La timbora*", *Excélsior*, sección cultural, México, 22 de octubre de 1990.

¹²⁸ Lin Durán, *op. cit.*, p. 115.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 118.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 115.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 115-116.

¹³² Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 140.

¹³³ Alberto Dallal, *Fémína-Danza*, pp. 158-159.

¹⁵⁴ Lin Durán, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵⁵ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 147.

¹⁵⁶ Programa de mano del Ballet Nacional de México, Teatro de la Ciudad, México, s/f.

¹⁵⁷ Alberto Dallal, "Juego de pelota: ceremonia y universalidad", *Diorama de la Cultura de Excélsior*, México, 1 de mayo de 1975.

¹⁵⁸ Erik Beenker, *Kunst. Nieuwsblad van het Noorden*, 11 de septiembre de 1978.

¹⁵⁹ Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 166-167.

¹⁶⁰ *El Día*, México, 2 de julio de 1971.

¹⁶¹ Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 162-164.

¹⁶² Raquel Tibol, "El cuento yugoslavo", *Proceso*, núm. 211, México, 7 de noviembre de 1980.

¹⁶³ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁴ Raquel Tibol, *op. cit.*, pp. 167-168.

¹⁶⁵ Alberto Dallal, "El aura del cuerpo", *Cuadernos de historia del arte*, 55, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990, p. 72.

¹⁶⁶ Raquel Tibol, "Ballet Nacional en temporada", *Proceso*, núm. 259, México, 19 de octubre de 1981.

¹⁶⁷ Óscar Flores Martínez, "La vida empieza a los cuarenta", *El Universal*, México, 25 de marzo de 1988.

¹⁶⁸ Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano*, CNCA/INBA, serie investigación y documentación de las artes, segunda época, México, 1990, p. 309.

¹⁶⁹ Raquel Tibol, "Gran salto estético de Ballet Nacional", *Proceso*, núm. 581, México, 21 de diciembre de 1987.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Patricia Cardona, *op. cit.*, p. 309.

¹⁷² César Delgado Martínez, "Guillemina Bravo: intentemos detener la violencia mundial", *Excélsior*, sección cultural, México, 11 de julio de 1992.

¹⁷³ Pablo Espinosa, "No se puede hablar de la danza, hay que verla: Bravo", *La Jornada*, México, 23 de noviembre de 1989.

¹⁷⁴ Patricia Cardona, "Historia de catedrales", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 24 de noviembre de 1989.

¹⁷⁵ César Delgado Martínez, "Guillemina Bravo estrena hoy *La tumbora*", *Excélsior*, sección cultural, México, 22 de octubre de 1990.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ "Estrenará *Código Borgia* el Ballet Nacional de México", *Excélsior*, sección cultural, México, 25 de julio de 1991.

CATÁLOGO DE OBRA



Página anterior:
Guillemina Bravo en 1979. (Foto: Rafael Doniz.)

ETAPA NACIONALISTA O REALISTA (1946-1957)

- 1946 *Cuarteto opus 59 número 3*, música de Beethoven. *Sonata número 7*, música de Sergei Prokofiev.
- 1947 *El zanate*, música de Blas Galindo y diseños de Gabriel Fernández Ledesma. *Preludios y fugas*, música de Juan Sebastián Bach y diseños de Guillermo Meza.
- 1949 *Fuerza motriz* (ballet de masas), música de Carlos Chávez y Sergei Prokofiev y diseños de Horacio Durán.
- 1951 *Recuerdo a Zapata* (ballet-cantata), música de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de Leopoldo Méndez.
- 1952 *La conquista del agua*, música de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de Raúl Flores Canelo. *Alturas de Machu Picchu*, música de Beethoven y diseños de Julio Prieto. *Guernica*, música de Guillermo Noriega y diseños de Fernando Castro Pacheco.
- 1953 *La nube estéril*, basada en el libro de Antonio Rodríguez, música de Guillermo Noriega y diseños de Fernando Castro Pacheco.
- 1954 *Rescoldo* (ballet suspendido por las autoridades

del ISMA), música de Guillermo Noriega y diseños de Gabriel Fernández Ledesma.

- 1955 *Danza sin turismo*, música de Silvestre Revueltas y diseños de Raúl Flores Canelo.
- 1956 *El demagogo*, música de Bela Bartok y diseños de Xavier Lavalle.
- 1957 *Braceros*, música de Rafael Elizondo y diseños de Raúl Flores Canelo.

ETAPA NO REALISTA (1958-1963)

- 1958 *Imágenes de un hombre*, música de Silvestre Revueltas y diseños de Raúl Flores Canelo.
- 1959 *Los danzantes*, música de concheros y diseños de Xavier Lavalle.
- 1960 *El paraíso de los abogados*, música magnetofónica de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de Raúl Flores Canelo.
- 1961 *Danzas de hecbicería*, música de Rafael Elizondo y diseños de Raúl Flores Canelo.
- 1962 *El bautizo*, música de José Pablo Moncayo y diseños de Raúl Flores Canelo.
- 1963 *Margarita* (cuento para niños muy pequeños), música de Rafael Elizondo, diseños de Raúl Flores Canelo y poema de Rubén Darío.

La reportera de oro (cuento infantil), música de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de Raúl Flores Canelo.

ETAPA DE EXPLORACIÓN DE LOS DIVERSOS USOS DEL CORDO (1964-1967)

- 1964 *La portentosa vida de la muerte*, música de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de Raúl Flores Canelo.
- 1965 *¡Viva la libertad!*, música de Honneger y diseños de José Cuervo.
- 1966 *Pitágoras dijo...*, música de Carlos Jiménez Mabarak y diseños de José Cuervo.
- 1967 *Comentarios a la naturaleza*, música de Benjamin Britten y diseños de José Cuervo.

ETAPA QUE ENFOCA AL HOMBRE EN SU VIDA INTERIOR, Y EXPLORACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO, A TRAVÉS DE FORMAS GEOMÉTRICAS (1967-1971)

- 1968 *Amor por Vivaldi*, música de Antonio Vivaldi y diseños de José Cuervo.
Montaje, música de K. Penderecki y diseños de Henri Hagan.
Apunte para una marcha fúnebre, música de Gustav Mahler y diseños de Guillermo Barclay.
Juego de pelota, música de Rafael Elizondo y diseños de Guillermo Barclay.
- 1969 *Los magos*, música de Gustav Mahler y diseños de Guillermo Barclay.
Acto de amor, música de Antonio Vivaldi y diseños de Guillermo Barclay.
- 1970 *Melodrama para dos hombres y una mujer*,

música de K. Penderecki y diseños de Guillermo Barclay.

- 1971 *Interacción y recomienzo*, música de Gustav Mahler y diseños de Guillermo Barclay.

ETAPA DONDE SE INTEGRAN LAS DOS CORRIENTES ANTERIORES (1972)

- 1972 *Homenaje a Cervantes*, música de Juan Sebastián Bach y Lukas Foss, y diseños de Guillermo Barclay.

ETAPA DE COMPOSICIÓN DE DANZA PARA SOLISTAS (1973-1982)

- 1973 *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto*, música de Juan Sebastián Bach.
Estudio número 2. Danza para un efebo, música de Juan Sebastián Bach.
Estudio número 3. Danza para un bailarín que se transforma en águila, música de Juan Sebastián Bach.
- 1975 *Estudio número 4. Lamento por un suceso trágico*, música popular andaluza: tres saetas y diseños de Guillermo Barclay.
- 1976 *Estudio número 5. Retrato de una mujer enajenada*, música de Juan Sebastián Bach.
- 1979 *Estudio número 6. Primer trazo sobre un toro*, música de Juan Sebastián Bach.
Estudio número 8. Leona-cazador, música de Juan Sebastián Bach y diseños de Jarmila Masseurova.
- 1980 *Estudio número 7. Segundo trazo sobre un toro*, música de Richard Wagner y diseños de Jarmila Masseurova.

- 1982 *Estudio número 9. Una químera*, música de Manuel Enriquez y diseños de Kleómenes Stamatiades.

**ETAPA DONDE SE HACE PRESENTE EL TEMA DEL AMOR
Y DE LA MUERTE (1977-1982)**

- 1977 *Epicentro*, música de Likas Foss y diseños de Antonio López Mancera.
- 1978 *Reacción de duelo* (oratorio por la muerte del poeta Carlos Pellicer), música de Heitor Villa-Lobos.
- 1980 *Visión de muerte*, música de Edgar Varése y diseños de Antonio López Mancera.
- 1981 *Los cómicos*, música anónima del siglo XVI y diseños de Jarmila Masserova.
La vida es sueño. Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca (coreografía colectiva con Federico Castro y Jaime Blanc), música de Iannis Xenakis, William Byrd, Miguel Cabanilles y barroca para metales y diseños de Kleómenes Stamatiades.
- 1982 *Cuatro relieves*, música de Robert Schumann y diseños de Kleómenes Stamatiades.

**ETAPA DONDE VUELVE A LOS ORÍGENES AL TRATAR
DE ENTENDER EL MUNDO (1983-)**

- 1983 *El llamado*, música buma y tambor de agua de los pigmeos de Camerún y Luis Rivero, y diseños de Kleómenes Stamatiades.
- 1984 *Reportaje de la patria*, música de Karlheinz Stockhausen y diseños de Kleómenes Stamatiades.
- 1985 *La batalla*, música de Dimitri Shostakovich e



Guillemina Bravo en clase. (Foto: Christa Cowrie.)

indígena mexicana y diseños de Antonio López Mancera.

- 1987 *Constelaciones y danzantes* (homenaje a Rufi-



Guillermina Bravo en ensayo. (Foto: Christa Cowrie.)

no Tamayo), música de Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado, diseños de Kelómenes Sta-

matíades y telón de Rufino Tamayo.

- 1988 *Bastón de mando*, música de Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado, diseños de Kleómenes Stamatiades y bastón de Marta Palau.
- 1989 *Sobre la violencia* (homenaje a Alfonso Reyes), música de Phillip Glass, prólogo musical de Luis Rivero y Alberto Capetillo y diseños de Kleómenes Stamatiades.
- 1990 *La tambora* (antecedentes y consecuencias), música de Luis Rivero, Alberto Capetillo y Rodolfo Sánchez Alvarado con la colaboración de la banda La Tierra Blanca de Culiacán, Sinaloa, y diseños de Javier de la Garza.
- 1991 *Entre dioses y hombres (Códice Borgia)*, música de Luis Rivero, Alberto Capetillo, Philippe Eidel y Arnaud Devos, edición musical de Rodolfo Sánchez Alvarado y diseños de Javier de la Garza.

COREOGRAFÍAS PARA TEATRO

- 1967 Colabora en las puestas en escena de *Yo también hablo de la rosa*, *Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz*, *Cantata a Hidalgo* (espectáculo teatral de masas, junto con Carlos Gaona), de Emilio Carballido y música de Rafael Elizondo, y *Acapulco los lunes*, de Carballido, con música de Leonardo Velázquez. *Almanaque de Juárez* y *Tianguis* de Emilio Carballido y música de varios autores, *Escenas escogidas* de O'Neill, *Escenas escogidas* de William Shakespeare y *Totltl mondt*, obra colectiva bajo la dirección de Luisa Josefina Hernández con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

- 1973 *El patio de Monipodio*, versión de Álvaro Custodio de dos textos de Miguel de Cervantes Saavedra y música de Alicia Urreta.
Naná, de Irma Serrano, basada en la novela de Emilio Zolá y música de Rafael Elizondo.
- 1974 *Matka* (La madre), de Witkiewicz, dirigida por Salvador Flores y música de Rafael Elizondo.
- 1975 *El pájaro azul*, de Mauricio Maeterlinch, versión de Julio Castillo.
Medea, con dirección de Rafael López Mianau.
- 1977 *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht, dirigida por Martha Luna.
- 1978 *Salomé*, de Oscar Wilde, dirección de Luis G. Basurto.
- 1979 *Los viejos*, de Rodolfo Usigli, dirección de Luis G. Basurto.
- 1980 *Huelum*, de Alejandro Licona, bajo la dirección de Emilio Carballido.
- 1981 *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Luis G. Basurto.
- 1982 *Orinoco*, de Emilio Carballido, con dirección de Julio Castillo.
Fuenteovejuna, de Lope de Vega, con dirección colectiva de Miguel Sabido, Luis Rivero, Luis G. Basurto y Guillermina Bravo.
Historia del soldado, de Igor Stravinski, bajo la dirección musical de Sergio Cárdenas.
- 1990 *Hamlet*, de William Shakespeare, en colaboración con Martha Luna.

BAILARINES QUE PARTICIPARON EN EL ESTRENO DE LAS OBRAS ABORDADAS EN LA SEGUNDA PARTE

El zanate (1947)

Viejo con bastón (padre de la novia), Jébert Darién;



Guillermina Bravo en ensayo. (Foto: Christa Cowrie.)

vieja con turbante (madre de la novia), Ofelia Ramos; novia raptada, Josefina Lavalle; novio raptor, Miguel Córcega; muchacha con pañuelo, Guillermina Bravo.

Recuerdo a Zapata (1951)

El abuelo, Jébert Darién; la madre, Josefina Lavalle; el niño, Rodolfo Arana; el padre, Carlos Gaona.

La nube estéril (1953)

Las mujeres, Josefina Lavalle, Eva Robledo y Lin Durán; la niña, Aurea Turner; los hombres, Óscar Puente y Guillermo Palomares; el brujo, Raúl Flores Canelo.

Danza sin turismo (1955)

Josefina Lavalle, Enrique Martínez, Lin Durán, Carlos Gaona, Guillermo Palomares, Alfonso Dardo y Raúl Flores Canelo.

El demagogo (1956)

Hombres, Carlos Gaona, Guillermo Palomares, Rafael Buitrón y Federico Castro; tipo del saco, Raúl Flores Canelo; hombrecito vestido de negro, John Fealy.

Braceros (1957)

Un campesino, Carlos Gaona; su mujer, Aurea Turner; su hija, Clara Turner; un vigilante, John Fealy; dos guardias, Tulio de la Rosa y Federico Castro.

Imágenes de un hombre (1958)

Un hombre, Carlos Gaona; su imagen de infancia, Federico Castro; su imagen de juventud, Tulio de la Rosa; su imagen de madurez, Raúl Flores Canelo; la niña de la cinta, Valentina Castro; una muchacha, Sonia Castañeda.

El paraíso de los abogados (1960)

Pescador viejo, Carlos Gaona; pescador niño, Federico Castro; la culebra, José Mata, Rosa Pallares, María Gómez, Antonio Viveros, Raquel Vázquez y Anadel Lynton; perros, Freddy Romero y Valentina Castro.

Danzas de hechicería (1962)

La comunidad, Carlos Gaona, Valentina Castro, Federico Castro, Freddy Romero, José Mata, Rosa Pallares,



Guillermina Bravo en 1979. (Foto: Rafael Doniz.)

Raúl Flores Canelo, Gladiola Orozco, Raquel Vázquez, Ricardo González, Antonio Viveros, Efraín Moya y Alma Guillermprietto; el hechicero, Raúl Flores Canelo; el finado, José Mata; el hermano, Carlos Gaona; el nahual, Federico Castro; el tigre, Freddy Romero.

La portentosa vida de la muerte (1964)

El anciano, Luis Fandiño; la muerte, José Mata; guerreros en forma de niñas, Valentina Castro y Raquel Vázquez; el médico, Federico Castro; la muerte, Raúl Flores Canelo; mujer con su hijo, Aurea Turner; parturienta, Roseyra Marenko; marido, Carlos Gaona; la muerte, Freddy Romero; la vida, Federico Castro, Luis Fandiño, José Mata, Valentina Castro, Raquel Vázquez, Raúl Flores Canelo, Roseyra Marenko y Carlos Gaona.

Comentarios a la naturaleza (1967)

Narrador, Carlos Gaona; el viento, Antonia Quiroz y Luis Fandiño; el agua, Valentina Castro y Miguel Án-



Guillemina Bravo en ensayo. (Foto: Christa Cowrie.)

gel Añorve; la tierra, Raquel Vázquez y Miguel Ángel Palmeros; el fuego, José Mata.

Apuntes para una marcha fúnebre (1968)

Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Rossana Filomarino, Raquel Vázquez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Palmeros, Esperanza Gómez, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Víctor Schettino y Norma Moreno.

Juego de pelota (1968)

Capitanes, José Mata y Luis Fandiño; luchadores, Miguel Ángel Añorve y Guillermo Ruiz; acróbatas, Federico Castro, Víctor Schettino y José Luis Álvarez; el portador de la pelota, Miguel Ángel Palmeros.

Los magos (1969)

Luis Fandiño, José Mata, Federico Castro, Raquel Váz-

quez, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Guillermo Ruiz, Norma Moreno y Guadalupe Trejo; el pillo, Federico Castro; un rico, Luis Fandiño; una dama, Raquel Vázquez; el alguacil, Guillermo Ruiz.

Melodrama para dos hombres y una mujer (1970)

Rossana Filomarino, Luis Fandiño y José Mata.

Homenaje a Cervantes (1972)

Protagonista, Luis Fandiño; ayudante, Guillermo Ruiz; en la armonía, José Mata, Antonia Quiroz, Miguel Ángel Añorve, Norma Moreno, José Luis Álvarez y Jaime Blanc, y en el caos, Federico Castro, Raquel Vázquez, Carolina Meza, Jesús Romero y Alejandra Serret.

Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto (1973)

Miguel Ángel Añorve

Estudio número 4. Lamento por un suceso trágico (1975)

Mujer, Antonia Quiroz; hombre, José Luis Álvarez; coro, Jaime Blanc, Juan Caudillo, José Mata, Jesús Romero y Federico Castro.

Estudio número 8. Leona-cazador (1979)

Antonia Quiroz.

Epicentro (1977)

Miguel Ángel Añorve (el protagonista); Jaime Blanc, Victoria Camero, Juan Caudillo, José Mata, Rosa Olivera, Antonia Quiroz, Lidia Romero y Jesús Romero.

Visión de muerte (1980)

Hombre, Miguel Ángel Añorve; la muerte, Jane Hawn,

José Luis Álvarez, Jesús Romero, Victoria Camero, Alberto Almeida, Jaime Blanc, Eva Pardavé, Federico Castro, José Mata, Sally Margolis, Luis Arreguín y Juan Caudillo.

El llamado (1983)

Raúl Almeida, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Victoria Camero, Juan Caudillo, Rossana Filomarino, José Luis Hernández, Eva Pardavé, Jesús Romero, Orlando Scheker, Juan de Dios Torquemada y Miguel Ángel Zermeño.

Constelaciones y danzantes (1987)

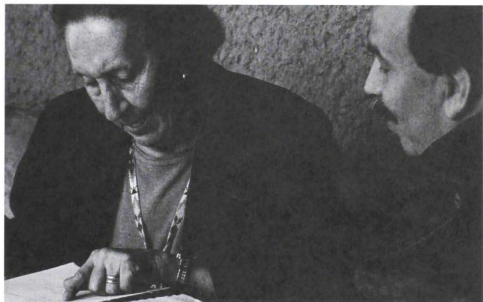
El hombre con terror cósmico y el hombre con alegría terrestre, Miguel Ángel Añorve; coro, Leticia Alvarado, Luis Arreguín, Jaime Blanc, Victoria Camero, Claudia Cárdenas, Juan Caudillo, Rossana Filomarino, Lorena Glinz, José Luis Hernández, Sergio Morales, Eva Pardavé, Antonia Quiroz, Jesús Romero, Francisco Sánchez y Orlando Scheker.

Bastón de mando (1988)

Los pobladores, Raúl Almeida, Leoncio Anaya, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jeannie Baker, Jaime Blanc, Claudia Cárdenas, Juan Caudillo, José Luis Hernández, Víctor López, Sergio Morales, Eva Pardavé, Tonantzin Piña, Antonia Quiroz, Jesús Romero y Francisco Sánchez; el invasor, Orlando Scheker.

Sobre la violencia (1989)

La mujer, Antonia Quiroz; su padre, Jaime Blanc; su hermano, Víctor López; los guerreros, Raúl Almeida, Leoncio Anaya, Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Juan Caudillo, José Luis Hernández, Orlando Scheker, Juan de Dios Torquemada y Bernardo Torres.



Guillemina Bravo y César Delgado Martínez en el Centro Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro, 1994. (Foto: Blanca Santos.)

La tambora (1990)

Miguel Ángel Añorve, Luis Arreguín, Jeannie Baker, Guadalupe Barrientos, Jaime Blanc, Victoria Camero, José Luis Hernández, Víctor López, Sergio Morales, Antonia Quiroz, Claudia Rodríguez, Desiderio Sánchez, Orlando Scheker y Juan de Dios Torquemada.

Entre dioses y bombres (1991)

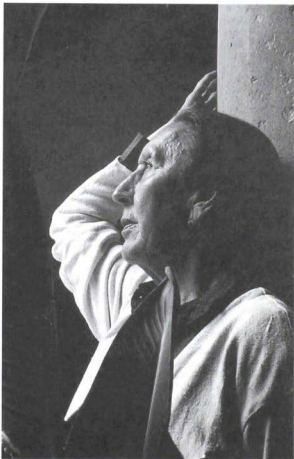
Los guerreros, Raúl Almeida, Luis Arreguín, Enrique Guzmán, José Luis Hernández, Pablo López, Sergio

Morales, Luis Martín Reséndiz, Desiderio Sánchez, Orlando Scheker y Juan de Dios Torquemada; los animales, jaguar: Jorge Marcos, caimán: Desiderio Sánchez, perro: Sergio Morales, mono: Guadalupe Barrientos; la protagonista, Jeannie Baker; su madre, Claudia Rodríguez; sacerdote, Jaime Blanc; sacrificados, Enrique Guzmán y Pablo López; lacayo, Víctor López.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1968 Medalla por cumplir 20 años de trabajo dentro de la danza mexicana, en la Olimpiada Cultural de México, D.F.
- 1970 Medalla del Festival de Danza de Guadalajara, Jalisco.
- 1971 Medalla del I Festival Internacional Cervantino en Guanajuato.
- 1975 Premio a la mejor coreografía para teatro, por la obra *Matka*, otorgado por la Asociación de Críticos y Cronistas de Teatro, el cual desde entonces lleva el nombre de Guillermina Bravo.
- 1976 Medalla del VI Festival Internacional Cervantino con sede en la ciudad de Guanajuato. Homenaje del Ballet Folklórico de México, que dirige Amalia Hernández.
- 1977 Premio Guillermina Bravo, por la mejor coreografía para teatro por *La ópera de tres centavos*.
- 1979 Premio Nacional de Artes, entregado por el presidente de la República, José López Portillo. El pueblo de Veracruz le otorgó un "testimonio de reconocimiento a una de sus hijas más distinguidas", por medio del gobernador del estado, Rafael Hernández Ochoa.
- 1980 Homenaje en Oaxaca; se le impone su nombre a un salón de danza de la Casa de la Cultura.
- 1985 Homenaje *Una vida en la danza*, ofrecido por el INBA por medio del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.
- 1989 Premio José Limón otorgado por el gobierno del estado de Sinaloa y el INBA. Nomenclamiento de "hija predilecta de Chacaltianguis, por su aportación cultural a la nación, con proyección mundial como coreógrafa". Homenaje en Veracruz, organizado por el Instituto Veracruzano de Cultura. En Orizaba, Veracruz, fue declarada "embajadora universal del arte".
- 1990 Homenaje nacional en el Palacio de Bellas Artes por sus 50 años dedicados a la danza.
- 1993 Dentro del marco del XIII Festival Nacional y IV Internacional de Danza Contemporánea en San Luis Potosí, se creó el Premio Guillermina Bravo a la trayectoria dancística.
- 1994 Es nombrada creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

BIBLIOGRAFÍA



Página anterior:

Guillemina Bravo en el Centro Nacional de la Danza Contemporánea de Querétaro, 1994. (foto: Blanca Santos).

LIBROS

- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992.
- Cardona, Patricia, *La danza en México en los años setenta*, Difusión Cultural/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- *La nueva cara del bailarín mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990.
- Dallal, Alberto, *La danza moderna*, Fondo de Cultura Económica, Testimonios del Fondo, México, 1975.
- *La danza contra la muerte*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de arte/2, México, 1979.
- *Fémina-Danza*, UNAM, IIE, Cuadernos de historia del arte/21, México, 1985.
- *La danza en situación*, Ediciones Gernika, México, 1985.
- *El aura del cuerpo*, UNAM, IIE, Cuadernos de historia del arte/55, México, 1990.
- Delgado Martínez, César, *Laberinto de voces que danzan*, CNCA/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1991.
- Durán, Lin, *La danza mexicana en los sesenta*, CNCA/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990.
- Flores Guerrero, Raúl, et al., *La danza en México*, Difusión Cultural UNAM, México, 1980 (Primera edición, 1955).
- *La danza moderna mexicana. 1953-1959*, CNCA/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1990.
- Flores Martínez, Oscar, *Cortes selectos*, CNCA/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, México, 1991.
- INBA/Cenidi-Danza José Limón, *Una vida en la danza*, cuadernos 4, 5, 6 y 7, México, 1985.
- INBA, *Palacio de Bellas Artes. 50 años de danza* (dos tomos), México, 1986.
- INBA/Cenidi-Danza José Limón, *Una vida en la danza*, Cuaderno 25, México, 1993.
- Luna Arroyo, Antonio, *Ana Mérida en la historia de la danza mexicana moderna*, Publicaciones de danza moderna, México, 1959.
- Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, Difusión Cultural UNAM, México, 1982.

TESIS

- Aroeste Konigsberg, Matilde Tania, *La danza moderna en México: el nacionalismo*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México, 1983.
- Espin Valencia, Yulia, *Grupos de danza contemporánea en México: una investigación periodística*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Comunicación, México, 1988.
- Mistreta Ochoa, Mónica, *Compañías de danza en el Distrito Federal: su composición, entrañas y bailarines. Un acercamiento periodístico*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Comunicación, México, 1986.

REVISTAS, FOLLETOS Y PERIÓDICOS

- Acosta, Marco A., "Extraordinario programa del Ballet Nacional de México", *El Día*, México, 28 de julio de 1971.
- "Ballet en el Jiménez Rueda", *El Nacional*, México, 19 de febrero de 1973.
- Alcaraz, José Antonio, *El paraíso de los abogados, Cuadernos de Bellas Artes*, año II, núm. 3, México, marzo de 1961.
- Anaya, Héctor, "Estado actual de la danza moderna", *Excélsior*, México, 30 de diciembre de 1960.
- Baqueiro, Eloisa R. de, "El Ballet Nacional de México", *El Nacional*, México, 19 de julio de 1971.
- Baqueiro, Foster G., *El Nacional*, México, 14 de agosto de 1958.
- Blanco, Manuel, "Dos estrenos del Ballet Nacional de México", *El Nacional*, México, 5 de mayo de 1972.
- "Las direcciones de la danza moderna", *El Nacional*, México, 20 de febrero de 1973.
- Bravo, Guillermina, A los maestros. Documento dirigido a los maestros del Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica del Ballet Nacional de México, México, octubre de 1971.
- "El lenguaje de la danza", *La Semana de Bellas Artes*, núm. 138, México, 23 de julio de 1980.
- Carballido, Emilio, "Detrás de la cortina de hierro. La danza mexicana demuestra tener valor universal", *México en la Cultura*, núm. 450, suplemento de *Novedades*, México, 3 de noviembre de 1957.
- "El hueco de 1959 lo llena al fin un ballet nacional libre de tutelares oficiales", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 8 de noviembre de 1959.
- Cardona, Patricia, "Los jóvenes coreógrafos en la temporada del Ballet Nacional", *El Día*, México, 17 de octubre de 1977.
- "La integridad del Ballet Nacional de México quedó manifiesta en la temporada de danza contemporánea", *Unomásuno*, México, 31 de mayo de 1980.
- "El Ballet Nacional de México deslumbra en su gira europea", *Unomásuno*, México.
- "La calidad de Añorve, Quiroz y Camero quedó manifiesta en el homenaje a Guillermina Bravo", *Unomásuno*, México, 19 de diciembre de 1979.
- "Empieza hoy la temporada de danza contemporánea", *Unomásuno*, México, 31 de enero de 1987.
- "Historia de catedrales", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 24 de noviembre de 1989.
- "Entre dioses y coreógrafos", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 13 de julio de 1991.
- Castañeda, Daniel, "Resumen de la temporada de danza", *Claridades*, México, 23 de diciembre de 1956.
- Castro, Rosa, "Un tema vigoroso y bien resuelto. El ballet *Braceros*", *Magazine de Novedades*, México, 14 de septiembre de 1958.
- "La luna y el venado", *Siempre!*, México, 1 de julio de 1959.
- Cejas Reyes, Victor, "Viacrucis", *La Prensa*, México, 1 de enero de 1953.
- Cine Mundial*, "¿Ballet comunista? El rescoldo sobre ascuas", México, 7 de agosto de 1956.
- Corunand, Gilberte, *Le Parisienne*, París, 22 de septiembre de 1978.
- Dabglad, Algemein, Rotterdam, noviembre de 1974.
- Dallal, Alberto, *Juego de pelota, Diorama de Excélsior*, México, 1 de mayo de 1973.
- Delgado Martínez, César, "Confirmación del oficio (El bastón de Guillermina)", *Excélsior*, 28 de septiembre de 1988.

- “La danza en el INBA”, *Excélsior*, México, 24 al 26 de enero de 1989.
- “Homenaje a Guillermina Bravo en Veracruz”, *Excélsior*, México, 7 de febrero de 1989.
- “Revelación del Ballet Nacional de México en San Luis Potosí”, *Excélsior*, México, 25 de julio de 1980.
- “Actuará el Ballet Nacional de México en ciudades suizas, en mayo”, *Excélsior*, México, 20 de abril de 1990.
- “La danza contemporánea con menos apoyo”, *Excélsior*, México, 24 de julio de 1990.
- “Guillermina Bravo estrena hoy *La tambora*”, *Excélsior*, México, 22 de octubre de 1990.
- “Nunca tuve otra opción en mi vida: G. Bravo”, *Excélsior*, México, 6 de noviembre de 1990.
- “Urgen de primer nivel: Guillermina Bravo. Descuidada la formación de maestros”, *Excélsior*, México, 6 de agosto de 1991.
- “Entre dioses y hombres (*Código Borgia*)”, *Excélsior*, México, 14 de agosto de 1991.
- “Gira del Ballet Nacional de México por el interior del país”, *Excélsior*, México, 13 de marzo de 1992.
- “Tardío mi ingreso a la literatura: Rafael Gaona”, *Excélsior*, México, 13 de marzo de 1992.
- “Intentemos detener la violencia mundial: Guillermina Bravo”, *Excélsior*, México, 11 de julio de 1992.
- “Peligra la temporada anual de danza”, *Excélsior*, México, 17 de agosto de 1993.
- “Gustó el Ballet Nacional de México en San Luis Potosí”, *Excélsior*, México, 18 de agosto de 1993.
- El Día*, “El Ballet Nacional de México”, México, 2 de julio de 1971.
- El Nacional*, “Ópera, conciertos, ballet”, México, 19 de agosto de 1958.
- Espinosa, Pablo, “No se puede hablar de la danza, hay que verla: Bravo”, *La Jornada*, México, 23 de noviembre de 1989.
- Excélsior*, “Homenajeará el Ballet Nacional de México a Guillermina Bravo, México, 15 de diciembre de 1979.
- “Función-homenaje a Guillermina Bravo”, México, 19 de diciembre de 1979.
- “Estrenará *Código Borgia* el Ballet Nacional de México”, México, 25 de julio de 1991.
- Ferreya, Carlos, “JLP entregó los premios nacionales”, *Unomásuno*, México, 27 de noviembre de 1979.
- Flores Guerrero, Raúl, “Danza sin turismo”, *La Cultura en México*, suplemento de *Novedades*, México, 9 de diciembre de 1956.
- Flores Martínez, Óscar, “La vida empieza a los cuarenta”, *El Universal*, México, 23 de marzo de 1988.
- “Temporada del Ballet Nacional”, *El Universal*, México, 21 de septiembre de 1988.
- Hoskova, Jana, *Lidova Demokracie (Democracia popular)*, Praga, 25 de octubre de 1980.
- López, Prisciliano, “Protesta por la suspensión del programa Cita que pasaba Canal 5”, *Novedades*, México, 10 de marzo de 1956.
- Mendoza, María Luisa, *El Día*, México, 24 de septiembre de 1978.
- Monterde, Francisco, “El ballet y la danza”, *El Nacional*, México, 14 de enero de 1962.
- “Final de la temporada de ballet en 1962”, *El Nacional*, México, 23 de diciembre de 1962.
- Mungaro, Ricardo, “Actuación en Bellas Artes del Ballet Nacional de México”, *La Prensa*, México, 20 de julio de 1971.
- Ortiz G., Ramón, “La brújula marca hacia la urss... Acusan de comunista al Ballet Nacional”, *Cine Mundial*, México, 23 de febrero de 1957.

- Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, bajo la dirección de Waldeen, México, noviembre de 1940.
- Programas de mano del Ballet Nacional de México, de presentaciones en diversos lugares y variadas fechas.
- Rosales y Zamora, Patricia, "Prestigio nos sobra; nos falta comida: BNM", *Excelsior*, México, 29 de julio de 1988.
- "Único en el mundo, califica Paz", *Excelsior*, México, 3 de septiembre de 1993.
- Ruiz, Luis Bruno, "Reflexiones sobre el festival de danza", *Excelsior*, México, 5 de agosto de 1962.
- "Temas de ballet", *Excelsior*, México, 26 de febrero de 1972.
- "Movimiento espiral", *Excelsior*, México, 26 de febrero de 1972.
- "El Ballet Nacional en la temporada de Bellas Artes", *Excelsior*, México, 30 de agosto de 1983.
- Soriano, Juan, "La obra de Guillermina Bravo recuerda a San Juan de la Cruz", *Excelsior*, México, 28 de octubre de 1978.
- Sturco (Órgano del Campesinado Cubano), "Clamoroso éxito del Ballet de México", Holguín, Cuba, 12 de diciembre de 1960.
- Tempo, Claudio, *II Século xx*, Génova, 8 de julio de 1988.
- Testa, Alberto, "No es cosa fácil danzar la libertad, la esperanza, la guerra", *La Repubblica*, Roma, 16 de noviembre de 1980.
- Tibol, Raquel, "El Ballet Nacional de México en Cuba", *Política*, México, 15 de febrero de 1961.
- "Epicentro, de Guillermina Bravo", *Proceso*, núm. 39, México, 1 de agosto de 1977.
- "El Ballet Nacional de México en Helsinki", *Proceso*, núm. 98, México, 18 de septiembre de 1978.
- "Ballet Nacional, éxito en la provincia holandesa", *Proceso*, núm. 99, México, 25 de septiembre de 1978.
- "Ballet Nacional", *Proceso*, núm. 100, México, 2 de octubre de 1978.
- "Fin de la gira del Ballet Nacional de México", *Proceso*, núm. 105, México, 6 de noviembre de 1978.
- "Ballet Nacional en la temporada", *Proceso*, núm. 140, México, 9 de julio de 1979.
- "El cuento yugoslavo", *Proceso*, núm. 211, México, 17 de noviembre de 1980.
- "En busca de mitos griegos", *Proceso*, núm. 214, México, 8 de diciembre de 1980.
- "Ballet Nacional en la temporada", *Proceso*, núm. 259, México, 19 de octubre de 1981.
- "Palabras para Ballet Nacional en su XXV aniversario", *Proceso*, núm. 346, México, 20 de julio de 1983.
- "Bitácora cubana", *Proceso*, núm. 414, México, 8 de octubre de 1984.
- "Gran salto estético de Ballet Nacional", *Proceso*, núm. 581, México, 21 de diciembre de 1987.
- "Ballet Nacional en el Festival de Nervi", *Proceso*, núm. 610, México, 11 de julio de 1988.
- "Ballet Nacional en el Festival de Wiltz", *Proceso*, núm. 611, México, 18 de julio de 1988.
- "Posible estructura de una violencia", *Proceso*, México, 4 de diciembre de 1989.
- "Ballet Nacional de México en el festival internacional suizo", *Proceso*, núm. 708, México, 23 de noviembre de 1990.
- "Estrenos de Ballet Nacional", *Proceso*, núm. 838, México, 23 de noviembre de 1992.
- Vem, *Mlada Fronta (Frente Juvenil)*, Praga, 28 de octubre de 1980.
- Woerthmueller, Willi, *Noticias de Nuremberg*, Ffüt, 25 de septiembre de 1978.

ENTREVISTAS

(Realizadas por César Delgado Martínez y transcritas por él mismo, Angélica del Ángel Magro y Julio César Villalva)

- A Guillermina Bravo, Querétaro, 19 de agosto de 1992.
A Lin Durán, México, D.F., 28 de septiembre de 1992.
A Aurea Turner (Vargas), México, 7 de octubre de 1992.
A Eva Robledo, México, 21 de octubre de 1992.
A Emilio Carballido, México, 25 de enero de 1993.
A Gustavo Estrella, México, 30 de enero de 1993.
A Lola Bravo, Oaxaca, 17 de febrero de 1993.
A Alejandra Serret, Oaxaca, 17 de febrero de 1993.
A Antonia Quiroz, Querétaro, 26 de febrero de 1993.
A Orlando Scheker, Querétaro, 27 de febrero de 1993.
A Jaime Blanc, Querétaro, 5 de marzo de 1993.
A Miguel A. Añorve, Querétaro, 5 de marzo de 1993.
A Waldeen, Cuernavaca, 19 de marzo de 1993.
A Federico Castro, Querétaro, 4 de abril de 1993.
A Guadalupe Barrientos, Querétaro, 4 de abril de 1993.
A Guillermina Bravo, Querétaro, 5 de abril de 1993.
A Luis Fandiño, México, 31 de agosto de 1993.
A Luis Rivero, México, 24 de noviembre de 1993.
A Guillermina Bravo, México, 17 de febrero de 1994.

Ilustración <i>Introducción</i>	7
Primera parte	
La vida y la obra	13
El palacio a tus pies	
Guillermina Nicolasa	
Reina de la Escuela de Danza	
<i>La coronela</i> , punto de partida de la danza moderna mexicana	
Los novios de Guillermina	
Waldeen habla de Guillermina	
El Ballet Waldeen	
La militancia	
La Academia de la Danza Mexicana	
El surgimiento del Ballet Nacional de México	
La ausencia de lenguaje dancístico	
Gira del Ballet Nacional por la URSS, China y Europa	
La vida familiar	
El corazón de las tinieblas	
La cambiante Guillermina	
Las giras del Ballet Nacional de México	
La ausencia de lenguaje dancístico	
Gira del Ballet Nacional por la URSS, China y Europa	
La vida familiar	
El corazón de las tinieblas	
La cambiante Guillermina	
Las giras del Ballet Nacional de México	
Las cunas de la danza	
Premio Nacional de Artes	
El látigo en una mano y una manzana en la otra	
La formación dancística en el Ballet Nacional de México	
Adiós al D.F.	

Segunda parte

Las danzas

Etapa nacionalista (1947-1957)

El zanate (1947)

Recuerdo a Zapata (1951)

La nube estéril (1953)

Rescoldo (1954)

Danza sin turismo (1955)

El demagogo (1956)

Braceros (1957)

Etapa no realista (1958-1963)

Imágenes de un hombre (1958)

El paraíso de los abogados (1960)

Danzas de bechicería (1961)

Etapa de exploración de los diversos usos del coro (1964-1967)

La portentosa vida de la muerte (1964)

Comentarios a la naturaleza (1967)

Etapa que enfoca al hombre en su vida interior; exploración del espacio escénico a través de formas geométricas (1967-1971)

Apunte para una marcha fúnebre (1968)

Juego de pelota (1968)

Los magos (1969)

Melodrama para dos hombres y una mujer (1970)

Etapa donde se integran las dos corrientes anteriores (1972)

Homenaje a Cervantes (1972)

Etapa de composición de danzas para solistas (1973-1982)

Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto (1973)

..... 71

Estudio número 4. Lamento por un suceso trágico (1975)

Estudio número 8. Leona-cazador (1979)

Etapa donde se hace presente el tema del amor y de la muerte (1977-1982)

Epicentro (1977)

Visión de muerte (1980)

Etapa donde vuelve a los orígenes, al tratar de entender el mundo (Desde 1983)

El llamado (1983)

Constelaciones y danzantes (1987)

Bastón de mando (1988)

Sobre la violencia (1989)

La tambora (1990)

Entre dioses y bombres (1991)

El mito de Guillemina

Tercera parte

El catálogo de obra 121

El catálogo de obra

Bailarines que participaron en el estreno de las obras

Premios y distinciones

Bibliografía 137

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar

Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada

Director general

Ignacio Toscano

Subdirector general de Bellas Artes

Martín Díaz y Díaz

Subdirector general de Educación Artística

Mónica Navarro

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Lin Durán

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

Guillermina Bravo. Historia Oral

se terminó de imprimir en los talleres de Ediciones Mar y Tierra
en noviembre de 1994.

Tipografía y formación GRAMMA.

Para su elaboración se utilizaron las fuentes
Garamod light y Frutiger.

