



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Tortajada, Margarita (ed.). *Cuadernos del CID Danza, número diecinueve. Una vida dedicada a la danza*. CID Danza/INBA/UAM. México, D.F.: 1988.

Palabras clave (descriptores temáticos): maestros de la danza, bailarines mexicanos, homenajes, dance teachers, Mexican dancers, homage.

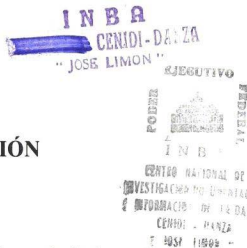
una vida
dedicada
a la
danza

CUADERNOS CENIDI-DANZA "JOSÉ LIMÓN"

19

Primera edición
D.R. © 1988 INBA/Dirección de
Investigación y Documentación
de las Artes/CENIDI-DANZA
Campos Eliseos No. 480
Colonia Polanco
Ciudad de México

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico



PRESENTACIÓN

Cuando se vuelve la mirada hacia el pasado se entiende el presente y se vislumbra el futuro. Nosotros debemos conocer el pasado dancístico de México, para que presente y futuro no se pierdan en las sombras, y reconocer que todo el quehacer dancístico que se ha desarrollado en nuestro país se lo debemos a artistas que tienen un nombre y una historia.

Queremos que algunos de ellos reciban nuestro reconocimiento y un pequeño homenaje por su labor, el tercero de los que el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" ha promovido.

Las personalidades que aquí homenajeamos no abarcan la totalidad de los hacedores de nuestra danza, pero sí conjunta a un grupo muy específico de coreógrafos, bailarines y maestros, que, a pesar de su diversidad, tienen un común denominador: la pasión. Fue ésta la que los movió a luchar por su arte, en el que creen honestamente y al que le dedicaron su juventud y sus ideas, y ahora le dan sus conocimientos y experiencia.

Nos corresponde reconocer la labor de estos profesionales, fuente de nuestra realidad artística y parte fundamental del patrimonio de México.

Manuel de la Cera

México, D.F., febrero de 1988.

EVELIA BERISTÁIN

Anadel Lynton

Evelia Beristáin es una mujer muy guapa, de pelo negro cuidadosamente peinado, e irradia amabilidad y entusiasmo cuando habla. Su carrera es multifacética. Ella ha sido uno de los pilares del movimiento de danza moderna mexicana, desempeñándose como bailarina, maestra, coreógrafa, directora e investigadora. Se inició como bailarina clásica, se desarrolló en la danza moderna y también trabajó en investigación del folklóre mexicano y venezolano. Actualmente es subdirectora de la Escuela de Arte Teatral del INBA, y recientemente creó la coreografía para una obra de Emilio Carballido.

Pensamos que la mejor manera de transmitir al lector la personalidad de Evelia es dejando que nos relate, con sus propias palabras, algunos aspectos de su interesante participación en la danza mexicana. Por lo mismo, hemos seleccionado algunas citas de distintas entrevistas en un intento de lograr una historia fluida que capte, de algún modo, la experiencia tan apasionante que fue platicar con Evelia, quien compartió con nosotros su vitalidad, al recrear de viva voz una parte de la historia de la danza mexicana, que le ha tocado vivir.

Creemos que las vivencias y opiniones de Evelia, contadas con sencillez, tienen mucho que enseñar a las generaciones actuales, herederas de una historia que frecuentemente desconocen, aunque están inmersas en circunstancias y polémicas cuyos orígenes se enraizan en tradiciones y rompimientos con ese pasado que hay que asimilar para aprovechar sus enseñanzas.

Desde pequeña me entusiasmaba la danza y mi mamá buscó una escuela oficial de danza para mí, hasta que se enteró que había una en Bellas Artes, la única del país, la Escuela Nacional de Danza de las hermanas Campobello. Empecé ahí a la edad de 12 años, en 1939. Para mí no había peor castigo que decirme "no vas a tu clase de danza". Fue casi una obsesión estudiar danza. Cuando uno tiene in-

terés por el movimiento, por expresarse corporalmente, se te queda. Es como un vicio.

Un recuerdo que tengo de mi niñez, que no se me olvida jamás, es haber bailado el 30-30 de Nellie Campobello. Estaba yo muy chamaca todavía en la primaria de la Normal de Maestros, y a todos los alumnos nos utilizaban allí en la bola. Decíamos "vamos al 30-30". Éramos como tres mil alumnos, muchachos y muchachas. ¡Era inmenso, un ballet de masas enorme! Nunca se me va a olvidar la imagen de Nellie Campobello, esa mujerzota con aquella antorcha, vestida toda de rojo, corriendo por el estadio antiguo, levantando al pueblo, que éramos nosotros. Andábamos vestidos de rojo, igual que ella, con una falda muy amplia. Íbamos hasta los extremos del estadio a toda carrera, tomando el rifle para irnos a la lucha, un rifle 30-30 que era auténtico. Yo estaba chiquita y era muy pesado. Luego nos que-



dábamos tirados en el piso, todo mundo, y se teñía de rojo el estadio. Fue una experiencia muy impactante. Era la época de Cárdenas, una época muy bonita. Genuina. Esos espectáculos de masas se iniciaban cantando La Internacional y después el Himno Nacional.

Entre los maestros de la escuela de las Campobello que más me impresionaron —y me encantaba tomar sus clases— fueron Luis Felipe Obregón que daba danza regional, como se le llamaba entonces; el maestro Agüero que daba danza española y el maestro Enrique Vela, que también me daba española e internacional, que consistía en danzas europeas, tarantelas y ruso. En clásico, las maestras eran Estrella Morales y Linda Costa.

Otra clase que me ayudó muchísimo, era la de ritmos musicales que impartía Francisco Domínguez. La maestra Yolitzma nos daba Ritmos mexicanos y con Nellie Campobello tomábamos la clase de Ritmos indígenas. Trabajamos muchos pasos de Concheros, una especie de técnica del zapateado. Erán muy fuertes las clases.

Aparte yo tomé clases con Madame Dambré y trabajé en un espectáculo en el Teatro Iris con Mario Moreno "Cantinflas" con el Ballet Francés de Madame. Inclusive me daba mucha risa porque ¿ven mi color? prietota, chula de preciosa. ¡Pues Madame me hizo pintar el pelo de rubia porque tenía que parecer francesa!

Nosotros tuvimos entradas a Bellas Artes como alumnos porque los exámenes finales de la Escuela Nacional de Danza eran allí. Yo bailé en el Palacio de Bellas Artes como cuatro años consecutivos, como alumna, y después una temporada con el Ballet de la Ciudad de México (febrero de 1945). Cuando entré a formar parte del Ballet, en el coro, porque nunca llegué a solista allí, me entusiasman mucho los ensayos con Gloria Campobello.

Bailé en Obertura republicana, Alameda 1900, Vespertina, Circo Orrín, Ixtepec, que se parece mucho a esta obra que tiene ahora Amalia (Hernández) sobre el Istmo de Tehuantepec. Con Lupe Serrano éramos las solteras en Alameda 1900 de Nellie. Estuve cerca de un año como bailarina en el Ballet de la Ciudad de México, hasta que nos corrió Nellie. Yo no obtuve mi título de maestra por eso. A mí me faltaban creo que seis meses para terminar. Estuve como siete años en la Escuela.

Fue por los Silva (José y Ricardo) que conocí a Waldeen. Le hablaban para una película que se llamaba Bugambilia y nos invitaron. Dirigía el "Indio" Fernández y necesitaban bailarines para un vals en un salón grande. Estaba Do-

lores del Río con muchísimas parejas. Guillermina Bravo y Raquel Gutiérrez eran las solistas, y lógicamente, yo de coro. Waldeen era la coreógrafa, y me parecían preciosas unas clases de ella que fui a ver.

Como a mí me gustó mucho, mucho el trabajo de Waldeen, cuando nos dijeron que nos corrían porque andábamos con otra señora, dije ¡pues me voy! Y cuando Guillermina me invitó a tomar unas clases con ella, allí donde ensayaban, acepté. Ella fue mi primera maestra de danza moderna, y daba unas clases muy dinámicas. Con Waldeen sentía una libertad enorme para mover el cuerpo. El movimiento del torso me entusiasmaba. A los tres meses de estar tomando clases me llamaron para que fuera yo a los ensayos y estuviera ensayando atrásito, aprendiendo los ballets. Ya fue cuando Waldeen me vio y empecé a formar parte del grupo. Bailé con ellos la temporada (noviembre) de 1945.

Con Waldeen tuve mi primer encuentro con la danza moderna. Fue mi primera temporada como profesional y me impactó muchísimo. Allí dije, "Evelia, eres bailarina, ni hablar, ya no puedes hacer ninguna otra cosa en tu vida más que bailar. Sí, porque te sientes realizada. Gozas cada función. Gozas cada clase".

Me dejó un recuerdo imborrable la temporada de Waldeen. Me sentía como bailarina participante, como bailarina miembro de un grupo. Sólo éramos diez personas y yo bailaba en todo. Allí no había jerarquías ni primeras figuras.

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

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

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

Nuestro público, en esa época, era un público popular y era un público de intelectuales, muchos estudiantes universitarios. El público que estuvo formando la Sinfónica por

muchos años. Fueron como seis u ocho funciones, porque antes las temporadas eran más largas, y de veras había una respuesta.

Yo considero a Waldeen como mi madre artística. Ella es una persona muy sensible, muy capaz, muy culta. Te estimulaba, se interesaba en prepararte. Decía "lee tal cosa, ve a tal concierto, ve tal obra de teatro". Y tenía un gran poder para aglutinar a la gente, para proporcionar esta pasión por la danza. Podrías romperte la pata y seguir bailando. Cuando no hay pasión, cuando no hay entrega, pues lo único que queda es el virtuosismo, a ver quién levanta mejor la pata, es lo único que interesa.

Después Waldeen se fue a los Estados Unidos por problemas personales. Se nos fue la madre y nos dejó desamparados. Pasaron meses y ella no regresaba, pero nosotros seguimos trabajando bajo la dirección de Guillermina Bravo y Ana Mérida. Guillermina sí cumplió como nuestra madre artística en ese momento, nos apoyaba, nos estimulaba. Toda su vida fue una persona muy disciplinada. Dimos una función en el Teatro del Hotel del Prado con obras de Guillermina y de Ana, además de las obras de Waldeen. No teníamos patrocinio y con mucho esfuerzo anduvimos vendiendo boletos. Allí nos fue a ver Carlos Chávez, apenas fundado el Instituto Nacional de Bellas Artes. Y fue por su invitación que fundamos la Academia de la Danza Mexicana, en 1947. Yo soy miembro fundador.

El objetivo de la creación de la Academia de la Danza Mexicana era formar un taller de investigación coreográfica en la búsqueda de nuestras raíces culturales. Para cumplir con este propósito iniciamos, por primera vez, los bailarines de concierto, una investigación de campo, que duró mes y medio, en el estado de Oaxaca. Nos fuimos todos los integrantes de la compañía, con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, y con el compositor Carlos Jiménez Mabarak, que transcribía porque no había grabación. Fue muy bonita experiencia, aunque claro, ¿qué métodos, qué sistemas teníamos nosotros? Ninguno. Nada más íbamos así de mirones. Pero redescubrir este mundo nuestro es lo más increíble que puedes imaginarte, más aún cuando te estoy hablando de hace ¡casi 40 años!

Pues tuvimos que irnos en caballos, en camiones de carga, en carretas de buyes, porque tomamos valle, sierra y litoral, las tres áreas geográficas del estado. Investigamos danzas e investigamos lo que es todo un contexto social. Aunque íbamos así de espontáneos a ver qué podíamos captar, naturalmente encontramos una riqueza increíble. Pen-

sábamos que los elementos de la danza popular mexicana pueden ser magníficos recursos para la creación de una danza moderna. No buscábamos hacer la copia de los movimientos o del vestuario, sino que en base a las características de la danza popular mexicana, crear la contemporánea, igual que Carlos Chávez, que Revueltas, que Blas Galindo, en la música.

Precisamente por la pasión y la entrega, que teníamos en el trabajo dentro de la Academia de la Danza, se suscitó una serie de dificultades. Guillermina siempre tendía a tomar a la danza en su aspecto social, dando mucha importancia a la problemática social en que vivía el país. Ana tenía un enfoque totalmente diferente. Cuando vino el rompimiento, nosotros tomamos partido por Guillermina, y nos salimos Chapina (Josefina Lavalle), Amalia (Hernández), y otros. Nos fuimos a fundar el Ballet Nacional.

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

La primera que me impulsó a crear danzas fue Guillermina, y mi primera coreografía fue Domingos en provincia. Yo pienso que la mujer mexicana ha tenido, en toda su historia, una serie de humillaciones, y que uno de los pocos poetas que piensan en esta problemática es López Velarde, me basé en él para esta danza, y se presentó en una función privada con el Ballet Nacional, pero el estreno fue con Waldeen en la Sala Chopin, en 1952.

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

Miguel fue un caso muy especial. Tenía un gran mundo. Era el ídolo de los bailarines. Tenía un gran interés por desarrollar realmente el movimiento de la danza. Era muy sensible, muy inteligente, muy culto, con una visión muy amplia, y fue de las personas que llegan en el momento oportuno al lugar preciso.

Miguel hizo posible que viniera un gran número de maestros en esa época, como José (Limón), Doris (Humphrey), Merce Cunningham, Adolph Bolm.

Con Limón lo más importante no fue el aprendizaje de una técnica, sino la experiencia de trabajar con un artista creativo. Era imaginativo para todo, y tenía un carácter muy

hermoso. El que nos daba clases de técnica, muy buenas por cierto, era Lucas Hoving. Además, cuando llegó José, ya habíamos trabajado con Xavier Francis, con muy buena técnica.

En Los cuatro soles (Limón, 1951) hice el papel de la madre tierra. Xavier (Francis) y yo hacíamos un pas de deux. Ya en la segunda temporada, en Pasacalle de Doris no me tocó bailar, porque me embarcé de nuevo. ¡Ay, se me salieron las lágrimas cuando yo veía bailar a las muchachas! Pero tomé dos cursos de coreografía que dieron Doris y José. Yo panzona y todo, no me los perdí. Lástima que fueron tan cortitos.

La primera coreografía que puse después de esos cursos fue Titeresca (1953) que tuvo bastante, bastante éxito. Fue mi primer ballet serio, el que tuvo mayor trascendencia para mí. Estaba yo mucho más madura que cuando Provincianas, y eso yo en mucho lo atribuyo a las clases de Doris.

Titeresca es un ballet de títeres, de esos de hilo que se venden en los mercados. El libreto lo escribió Roberto Lago, el vestuario y la escenografía la hizo Lola Cueto y la música Salvador Contreras.

Después hice Leyenda, basada un poco en un cuento de Graciela Moreno de Arriaga. Tomé una música que me daba idea de magia, de Villalobos, y llamé a don Carlos Mérida que aceptó hacerme el vestuario y la escenografía. El nahual lo hizo Tulio de la Rosa, que estaba recién llegado a México, y Ana Mérida, la doncella; eran los dos personajes principales. Se estrenó en 1956 con el Ballet de Bellas Artes.

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

des tan brillantes, tan valiosas como ellas, no se pudieron identificar. Anna, como de costumbre, se fue, y Waldeen renunció. Entonces se queda la compañía con un consejo y sin dirección.

En 1957 nos fuimos a Caracas con un grupo dirigido por Ana Mérida. Todos éramos de la Compañía de Bellas Artes. Fue cuando muchos miembros del Ballet Contemporáneo habían ido de gira con el Ballet Nacional a la URSS, China, Rumania e Italia. Yo no fui porque me había dado miedo separarme de mis hijos por tanto tiempo. Sin embargo, tuvimos una experiencia semejante con el Ballet Popular de México en el 58, cuando fuimos representando a México a la Exposición Mundial de Bruselas. Esa compañía la fundamos Guillermo Arriaga, Chepina (Josefina Lavalle), y a muchos otros, y llevamos un repertorio combinado de danza moderna y danza folklórica. Esa idea nació de nosotros. Llevamos Danza de quetzales, Danza de la pluma, Choncheros, y creo que Sones veracruzanos. Creo que eran cuatro estampas folklóricas y luego el repertorio de danza mexicana Juan Calavera, Zapata, Titeresca, Los gallos.

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

Estuve cinco años trabajando en Venezuela, mucho con Grishka Holguín. Hice muchas coreografías, pues tenía que crear repertorio a la fuerza. Hicimos al comienzo programas de estudios y tuvimos la asesoría constante de Isabel Aretz, que era la Directora del Instituto de Folklore de Venezuela.

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

Movimientos de percusiones fue la primera obra que monté, basada en todo el proceso de transformación musical que había vivido Venezuela, desde los ritmos indígenas

crías primitivos, pasando por la influencia negra, la música criolla con instrumentación de cuerdas, que se parece en algo a nuestros sones veracruzanos, y llegar hasta el merengue que es el ritmo popular que predomina en Venezuela.

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

Entre mis obras en folklóre están *Tres joropos* y *San Benito*. Este último es el santo patrono de los venezolanos, de quien son muy devotos, pero en cada una de las regiones lo festejan de distinta manera.

Regresando de Caracas, ya la compañía de Danza Moderna de Bellas Artes había desaparecido y empecé a trabajar con Amalia (Hernández) como asistente de dirección del Ballet Folklórico de México. Duré ahí muchísimos años, desde 1965 que regresé, hasta 1973. Allí solamente hice coreografía con el Ballet de las Américas, donde puse San Juan para representar a Venezuela.

Me invitó Rosa (Reyna) a trabajar con el Ballet México Contemporáneo, en 1965. Andábamos buscando patrocinadores. Álvarez Acosta (director del INBA en los cincuenta) estaba en el OPIC (Organismo para la Promoción Internacional de la Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores) y nos prestaba la Casa de la Paz, donde bailábamos cada semana.

Aguantamos con Ballet Contemporáneo como tres años, pero, para variar, por falta de patrocinio hubo de desaparecer, aunque todavía participamos en uno de los festivales de danza que organizó Bellas Artes.

Yo seguí bailando como hasta 1973. Bailaba con el Ballet Folklórico, cuando faltaba gente, y como muy frecuentemente faltaba, pues salía bailando en todo. A veces como bailarina de danza moderna, a veces de folklórica, un poco de todo, porque con Amalia el espectáculo es el espectáculo.

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

Con FONADAN sí logramos hacer una serie de trabajos en lo que se refiere a la metodología, a descubrir cuáles son los aspectos que verdaderamente interesan para investigar

y conservar la danza tradicional, aspectos de tipo socio-económico, antecedentes históricos y aspectos de la misma estructura de la danza. Yo considero que fue importante el trabajo que se realizó allí. Estuvimos combinando mucho la investigación con el fomento de la práctica de la danza dentro del sistema educativo nacional, a través de cursos para maestros.

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

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

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

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

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

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

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

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

Para comprender la historia, hay que sentirla primero, valorarla como un conjunto de experiencias vividas. Esperamos que este texto tan coloquial sirva como un homenaje sincero a Evelia Beristáin, y que podamos extraer de sus experiencias y puntos de vista, pautas que nos orientarán en

la construcción futura de nuestra danza. Gracias Evelia, por compartirlas con nosotros.

Fuentes:

1. *Charles de Danza* con Evelia Beristáin, CENIDI-DANZA, Conductor: Felipe Segura.
2. Entrevista con Anadel Lynton, 1986 y 1984.
3. Entrevista con Cecilia Kamen, 1985.

CÉSAR BORDES

Sylvia Ramírez

Primero bailarín de danza clásica de 1950 a 1954. Esto, que al leerse puede parecer muy corto, le significó a César —al igual que a cualquier otro bailarín con el talento, la mística y la dedicación necesarios— muchos años de preparación y duro trabajo.

Las primeras clases de danza las hizo con el maestro Sergio Unger y Waldeen, allá por los años cuarenta. Su debut como bailarín profesional fue en 1943, durante la primera temporada del Ballet de la Ciudad de México, dirigido por las hermanas Campobello. Su estancia en dicho ballet fue corta, pues a César desde sus inicios lo caracterizó una inquietud constante por buscar nuevos horizontes y adquirir mayores experiencias.

Ya para 1944 se encontraba en la ciudad de La Habana, formando parte tanto del ballet de Ana Leontieva como del de Nina Verchinina, y trabajando en teatros de revista y cabarets. Durante su permanencia en La Habana, el Coronel de Basil —Director del Original Ballet Russe— visitó dicha ciudad y contrató a César para que se presentara en la temporada que el Ballet Russe tendría en México, en el mes de enero de 1946. César regresó a su país y a los dos días de ensayar con la compañía bailó en los tres actos del ballet *Sinfonía fantástica* con coreografía de L. Massine y música de H. Berlioz. Al término de la temporada en México, César se unió definitivamente a la compañía junto con otros compañeros mexicanos, también contratados por el Coronel de Basil, y salen de gira por el interior del país bailando en Laredo, Monterrey, Guadalajara, Jalapa y Veracruz, para partir después hacia La Habana, donde permanecieron un mes. Continuando con Brasil, César recibió sus primeras oportunidades en papeles de solista al lado de Edward Caton en el ballet *Sebastian*; como príncipe en Florestán y sus hermanas de *Las bodas de Aurora*, y como uno de los príncipes de *El gallo de oro*. A pesar de esto, César decidió separarse de la compañía para trabajar en el

Casino Copacabana, al lado de Tatiana Leskova —quien formaba parte del elenco del Ballet Russe—, y de esta manera enriquecerse con una nueva experiencia.

La compañía del Coronel de Basil continuó su gira por Argentina y Uruguay, y a su paso de regreso por Brasil, el Coronel volvió a contratar a César —quien ya había decidido que el cabaret no era para él, sino el teatro serio—, y se fue con ellos a los Estados Unidos. En ese momento, a juicio de César, la compañía del Coronel de Basil era la más importante del mundo, por la cantidad de bailarines solistas con que contaba. Durante la gira se le habían unido estrellas de la magnitud de Markova, Dolin, Irina Baranova que había regresado de su retiro, y André Eglevsky, que ya pertenecía a la compañía.

Llegaron a Nueva York, y César hacía papeles en ballets



más contemporáneos que habían sido creados para él como *Yara* y *La isla de los ceibos* de Vania Psota, además de los roles del repertorio tradicional. Madame Tchernicheva le daba clases particulares a petición del Coronel de Basil, pues le interesaba desarrollar las posibilidades que veía en el bailarín mexicano. Debutaron en el Metropolitan Opera House, trabajando un promedio de catorce horas diarias entre clases, ensayos, funciones y el aprendizaje de nuevos ballets para ampliar el repertorio. Al término de la temporada en Nueva York realizaron la consabida gira por todo Estados Unidos, y después de seis meses de intenso trabajo volvieron a Nueva York para cerrar, una vez más, en el Metropolitan.

El Coronel de Basil firmó contrato para presentar a la compañía en Europa y, de entre los nueve o diez bailarines mexicanos que había contratado en México, sólo escogió a tres de ellos para llevarlos con él: César, Enrique López Rueda y Carmen Gutiérrez. Esta bailarina ya había destacado de entre los demás, pues desde México había tenido la oportunidad de bailar en el ballet *Cain y Abel* con coreografía de David Lichine, al lado de Carlota Pereyra, Anna Miltonova y Keneth MacKenzie. En comentario aparte, César nos dijo también, que en México, al Coronel de Basil le había hecho profunda impresión, como bailarina, Blanca Estela Pavón —quien todavía no ingresaba al cine y bailaba en el Ballet de la Ciudad de México—, a la que le ofreció contrato como solista de su Ballet Russe; fue la única mexicana que le hizo este ofrecimiento, ya que a todos los demás los contrató como cuerpo de baile. Sin embargo, la familia de Blanca Estela no lo permitió y poco después ella ingresó al cine.

Retomando el ofrecimiento del Coronel de Basil a los tres mexicanos, ninguno de los tres aceptó debido a los bajos sueldos propuestos. Al preguntarle a César que por qué siendo una de las compañías más fuertes del mundo en esos momentos, se les pagaran sueldos tan miserios, lo atribuyó al enorme equipaje con el que se viajaba, recordando que para ir por mar se necesitaba un barco entero para transportar a la compañía y, por tierra, se necesitaban hasta siete carros de ferrocarril. También era la época en que no se podía bailar con un disco o grabación, sino con una orquesta, por lo cual la cantidad de dinero que en sueldos ésta se llevaba, a veces era mayor que la percibida por los bailarines, con excepción, claro está, de las estrellas.

César se quedó en Nueva York, sin dinero, sin contrato, pero decidido a “jugársela”. En ese momento se abrieron

audiciones para la revista musical *Carrusel*, que ya había permanecido durante dos años y medio en cartelera en Broadway, y ya era tiempo para llevarla de gira. César audicionó y fue aceptado de inmediato —sin necesidad de presentarse a semifinales ni finales con la categoría de solista y suplente de primer bailarín. Para él, la revista musical era un nuevo género a incursionar. Durante casi un año y medio se mantuvo dentro de ella, hasta que un día sufrió el accidente que casi terminó con su carrera. Se fracturó la espina, al cargar a una de las bailarinas que no llegó a él en el momento preciso para ser levantada. A juicio del médico que lo atendió, era una lastimadura sin importancia, que se curaría con tres días de descanso; sin embargo, pasaron doce días en los que casi no se podía mover. Volvió a bailar durante cinco meses más, al cabo de los cuales casi se arrastraba. Regresó a Nueva York donde tuvieron que internarlo en un hospital y ahí constataron que la vértebra había soldado, pero que le habían crecido espolones que obstruían todos los nervios de la pierna izquierda. El médico que lo atendió le diagnosticó que no volvería a bailar y que tendría que operarlo para que pudiera caminar. Para César esto fue el shock más terrible de su vida. Lo operaron y durante un tiempo trabajó como mesero, lavaplatos, en lo que podía encontrar y se fue recuperando lentamente. Aún cuando el doctor le había dicho que no esperaba volver a bailar, él no se rindió. César nos comentó que ese fue el momento en que se dio cuenta de lo que amaba el baile y de lo que significaba en su vida.

El show, una vez más, lo devolvió a la danza. A través de un amigo, que era uno de los directores de Rodgers & Hammerstein, se colocó como primer bailarín de la revista musical *Annie get your gun*, que se iba de gira a Johannesburgo, África. Pero otro de los bailarines, Barton Muman —quien había sido primer bailarín de Ted Shawn cuando su compañía era solamente de hombres—, le propuso cambiar con él y César se quedó en Estados Unidos hasta que terminó la temporada. El seguir bailando le significó un gran riesgo, pues resentía la pérdida de flexibilidad en la espalda, pero a cambio de ello ganó en cuanto a significado y amor por la danza. Otro recuerdo importante para él al final de esta temporada, fue el regalo que le hicieron de un anillo con dos brillantes de un kilate cada uno y un zafiro. El regalar joyas a sus artistas consagrados, era una costumbre muy común en Europa de aquel entonces; sin embargo, ésta fue la primera vez que sucedió en Broadway, debido al tremendo éxito que obtuvo la revista. La estrella de la

obra, Mary Martin, recibió un broche de brillantes fabuloso, según nos platicó César.

Al término de la temporada y en vista de las molestias físicas de la espalda César decidió regresar a México para abrir una escuela de danza y dedicarse a impartir clases. Nunca imaginó que iba a dar principio el momento más importante de su carrera como bailarín de ballet.

Estando un día en su escuela, recibió la visita de la condesa polaca Poniatowska, y la invitación a bailar en una función a beneficio de los niños polacos. César se resistió pues ya no estaba interesado en volver a la danza como ejecutante. Sin embargo, le propuso a Sergio Unger que si le conseguía una bailarina que valiera la pena, tal vez aceptaría. Aquí dejaré a César que describa con sus propias palabras el encuentro con la chica que valía la pena "...me llevó a Lupe Serrano. Cuando yo vi a Lupe Serrano en clase dije: ¡Si vuelvo a bailar!, porque la niña tenía todo el talento del mundo... qué talento de mujer, de veras. Inmediatamente acepté". En este momento se inicia la etapa de 1950 a 1954 en que César se convierte en el primer bailarín más destacado de México, al lado de la que él cataloga como la mejor compañera que haya tenido en su vida. Además del talento como bailarina, César considera que el acoplamiento entre ellos fue total. Con ella se decidió a introducir las grandes y espectaculares cargadas de los *pas de deux* observados en Estados Unidos y comenzaron a bailar: *Cisne negro*, 2o. acto del *Lago de los Cisnes*, *Cascanueces*, *Pájaro azul*, etc. La maestra de Lupe era la tan querida —y maestra de todos los bailarines que siguieron la tradición del ballet durante este siglo en México— Madame Dambré. Le dijo a César que quería formar una compañía y le propuso que tomara parte en ella como primer bailarín. Al mismo tiempo, él se dirigió a la Academia de la Danza Mexicana y Fernando Wagner, que en ese momento era Subdirector de la misma, lo contrató como primer bailarín. Casi al mismo tiempo se presentó con él un señor de apellido Jacobs, productor del canal 4 de televisión, quien le ofreció un programa. Iba a dar comienzo el auge de la televisión en nuestro país, en donde hacían sus primeros pinitos personalidades actuales como Miko Villa y Antulio Jiménez Pons. Para César, ésta fue una etapa de intensísimo trabajo: primer bailarín de la compañía de Nelsy Dambré; pertenecía a la Academia de la Danza Mexicana en la que tomaba clases y ensayaba; pionero de la televisión en la que era, además de bailarín, coreógrafo; maestro de ballet en Orizaba y Veracruz, etcétera.

Pasa por toda una serie de experiencias, de las que mere-

cen mencionarse algunas anécdotas como cuando la vez que en televisión les cayó a él y a Felipe Segura la escenografía en pleno programa en vivo (en ese entonces no había grabaciones ni videos). O cuando en la temporada de Danza Moderna en el Palacio de Bellas Artes, donde la máxima estrella era José Limón, les dieron a él y a Lupe Serrano la oportunidad de bailar la coreografía de Lucas Hoving *La tertulia*, con música del vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas que obtuvo gran éxito. Y la anécdota narrada por Felipe Segura de cuando al bailar en una ocasión César con Lupe, *Cisne negro*, y al ir a acomodarse para empezar su variación, el director de orquesta, sin mirarlo siquiera, se arrancó a una velocidad supersónica sin darle tiempo ni para comenzar, y César con toda la tranquilidad del mundo se fue caminando hasta la orilla del proscenio, esperó a que el Director levantara la cabeza y cuando éste horrorizado lo vio allí parado, con el mayor aplomo le dijo: "otra vez, y más despacio".

Retomamos lo mencionado en el primer párrafo de esta semblanza: durante cuatro cortos años de intensa actividad en los que los días tenían de 16 a 18 horas de arduo trabajo, César y otras personalidades como Lupe Serrano, Laura Urdapilleta, Nelsy Dambré, Serge Unger, Nellie Happée, Felipe Segura, por mencionar sólo algunos, marcan la pauta para hacer del ballet clásico en México una de las actividades culturales de mayor importancia y popularidad en nuestro país, y dan el ejemplo a seguir a las siguientes generaciones de bailarines. Los programas nos hablan de reposiciones de ballets tradicionales como *Coppelia*, en su versión completa, del 2o. acto del *Lago de los cisnes*, de las suites de *La Bella Durmiente* y *Cascanueces*, de los *pas de deux* de *El cisne negro*, *El pájaro azul* y *Cascanueces*; así como coreografías originales de maestros y bailarines, entre otras: *Mozartiana*, *Hamlet*, *Troyanas*, *Ballet húngaro*. Esto demuestra que la actividad era tal, que había necesidad de renovar continuamente el repertorio para mantener el interés del público ansioso de ver ballet.

Para César continuó una temporada de auge en la televisión con el programa *Un instante de danza*. Cuando Lupe Serrano, su compañera dentro del programa, se fue de México en busca de nuevos horizontes, fue contratada Laura Urdapilleta, y la serie continuó con gran éxito llegando a convertirse en el programa de mayor *rating* en la televisión. César y Laura, así como el maestro Lavista eran los únicos artistas permanentes, pero el programa recibía cada ocho

días invitados de prestigio internacional, como Giuseppe di Stefano.

Después de un tiempo, César recibió la invitación de la escuela de Katherine Dunham para ir como maestro y becado para estudiar una nueva forma de bailar. Él aceptó con el objeto de renovar sus conocimientos y actualizarse. A su regreso fue invitado por Madame Dambé para impartir clases en San Salvador —Madame Dambé dirigía en el momento la Escuela de esa ciudad—, y seguir bailando. Sin embargo, César se sentía sin estímulo para continuar en la danza; las dos compañeras que en ese entonces estaban a su altura, habían tomado otros rumbos, y sobre todo a él lo molestaba cada vez más su espalda. Regresó una vez más a México, impartió clases, continuó entrenándose y, de pronto, sin pensarlo más, tomó la decisión de dejarlo todo y desapareció del mundo de la danza por muchos años.

Es hasta 1979 que reaparece instigado por el “gusanito” que todo bailarín posee, y que no le permite abandonar lo que ha sido pasión en algún momento de su vida. Aún cuando César no volvió para bailar, sí lo hizo para continuar luchando por la danza. Volvió a comenzar desde el principio; regresó —según él mismo platicaba—, a un mundo de la danza que había cambiado totalmente durante su ausencia, completamente desubicado y teniendo que readaptarse nuevamente a él. Ingresó a la Compañía Nacional de Danza a través de la recomendación de Felipe Segura —su amigo y compañero de siempre—, para buscar sus raíces. Reconoce con toda humildad, que en ese momento se convirtió en “todólogo”, el que “trae”, “cómpreme”, “haz”. Inclusive volvió a tomar clases, a representar pequeños papeles dentro de la compañía, como soldado o rey en *La Bella Durmiente*. Pero poco a poco empezó a interesarse más por los aspectos administrativos de la danza y, al cabo de año y medio, más o menos, fue nombrado Gerente de la Compañía Nacional de Danza, por el entonces Director de Danza del INBA, Salvador Vázquez Araujo.

Desde entonces a la fecha continúa en la lucha, y dedicando su vida a la danza; considera que sus conceptos con respecto a la danza y a la vida han cambiado mucho. Que ahora, la única diferencia es entre danza buena y mala. Le atribuye a Vázquez Araujo la dignificación del bailarín y su lucha por hacer de él un profesionista respetable y respetado, pero que, a pesar de ello y de que —según su opinión—, por primera vez en México, la Compañía alcanzó un desarrollo profesional absoluto dentro de la danza clásica, con unas cualidades que no se han vuelto a ver des-

de entonces, llenando los objetivos para los que fue creada: revivir el repertorio tradicional y crear piezas nuevas dentro de la línea clásica. Se suscitó el cambio sexenal acostumbrado en nuestro país y lo que se había logrado a base de tantos esfuerzos, ya no tuvo continuidad.

Por lo tanto, él determinó que la Compañía ya no era el ideal de trabajo que se había forjado y fue a ver a Vázquez Araujo, para continuar trabajando con él en el DDF, donde por primera vez se estaba creando una Dirección Cultural.

Desde entonces a la fecha, César ha continuado su labor dentro de ese organismo, donde ha participado en actividades sumamente interesantes, como en la creación de PRAC (Programa Rector de Actividades Culturales), programa en el que por primera vez se llevó a las Delegaciones más lejanas del Distrito Federal (Xochimilco, Cuajimalpa y Milpa Alta) danza clásica, contemporánea y folklórica de verdadera calidad. Desgraciadamente, esto tampoco tuvo continuidad y César cree que nuestro pueblo tiene sensibilidad pero que no es conocedor y que, si se le diera de forma continua y disciplinada cierto tipo de espectáculos, se convertiría en un pueblo verdaderamente culto.

También participó en el programa *Barra infantil* en el que estuvo trabajando durante año y medio, cuyo objeto era sensibilizar didácticamente a los niños en música y danza, por medio de su participación directa. Considera que este trabajo lo dejó sumamente satisfecho.

Y por último, los llamados espectáculos de masas que organiza con motivo de las celebraciones patrias (15 de septiembre y 20 de noviembre), que ha presentado durante cuatro años consecutivos en el Zócalo; aun cuando estas presentaciones son costosísimas, considera que el gasto se justifica dado que cumplen con los objetivos de “educar y distraer”.

Después de tantos años dedicados a la lucha por el arte y la danza, da tristeza constatar que César se pregunte si han valido la pena los esfuerzos de tanta gente, pues se percata de que la danza aún no penetra en todas las esferas sociales, que el pueblo no ha aprendido a valorar a sus artistas, que para la gente, sea cual sea su nivel social, todo es superfluo, que aún cuando viaja, no profundiza, que esa misma gente no asiste a espectáculos de calidad, que en su mayoría son gratuitos, pero se vuelve loca con espectáculos populacheros sin contenido. Cree que el único canal de televisión con difusión de calidad es el 9, pero carece de público, ya que cuando se dice “cultura”, la gente huye. Pla-

tica, que cuando él va a un camerino a visitar a un artista no lo felicita sino le dice “gracias”, por lo que le ha entregado de su valor como ser humano.

Considera que todo esto se debe a una falta de política cultural definida y a los cambios radicales que se suscitan cada seis años en el gobierno y que no permiten una continuidad.

A pesar de todas estas reflexiones y dudas, estoy segura de que César continuará en la lucha, pues cuando uno lo oye y lo ve expresarse con la sinceridad y entusiasmo con que lo hace, no nos queda la menor duda de que ya reencontró sus raíces: su amor por la danza que lo acompañará

hasta el final de sus días. César es el ejemplo a seguir para todos aquellos que consideran que la vida profesional termina cuando dejan de bailar; él es la muestra de una persona que verdaderamente ama su profesión.

Fuentes:

1. *Charla de Danza* del 21 de mayo de 1985. Entrevistados: César Bordes y Felipe Segura. Conductor: Patricia Aulestia. Lugar: CENIDI-DANZA.
2. *Charlas de Danza* de Mayo 11 y Junio 22 de 1987. Entrevistado: César Bordes, Conductor: Felipe Segura. Lugar: CENIDI-DANZA.
3. Programas de mano y recortes periodísticos.

XAVIER FRANCIS

Kena Bastien van der Meer

Un maestro es un incidente en la vida de un individuo, tal como la madre lo es en la vida de su hijo.

Xavier Francis¹

Xavier Francis, célebre intérprete, coreógrafo y maestro de danza moderna, nació en 1928 en la ciudad de Washington, en una familia cuya sensibilidad artística propició el desarrollo de sus cualidades creativas, como la improvisación dancística, que desde pequeño practicaba en casa, y la manufactura de pequeños teatros a escala con todo y luces y marionetas; actividad que acabó transformándose en la creación de un teatro completo montado en el sótano de su casa donde, junto con un amigo, ponían obras teatrales presentadas con niñas que estudiaban danza.

La inquietud por una formación firme lo lleva hasta Nueva York al New Dance Group ubicado en la calle 59, donde estudia casi todas las técnicas y tipos de danza posibles, preparándose así para la ardua labor revolucionaria que, sin saberlo, le esperaba: Humphrey, Weidman, Hanya Holm, Merce Cunningham, Martha Graham, además de una serie de danzas étnicas tanto orientales como africanas. Entre sus maestros se encuentran nada menos que William Bay, Donald Mc Kail, Hadassa y J. Leon Destiné.

Sus extraordinarias aptitudes pronto le abrieron las puertas de la compañía del mismo New Dance Group en el que bailaba profesionalmente, fungía como secretario a modo de beca e impartía clases. Tantas cosas en tan poco tiempo: Xavier Francis contaba apenas con unos veinte años.

Cautivado por la aventura de un país lejano y huyendo de la creciente población neoyorkina, Xavier Francis hizo su primer viaje a México. No encontrando nada que satisficiera sus expectativas, Xavier Francis regresa a Estados

Unidos habiendo casualmente sembrado su primera semilla por medio de unas clases impartidas durante su corta estadía en México. Al poco tiempo de estar en Nueva York, Miguel Covarrubias, nombrado director de la Academia de la Danza Mexicana, lo llama desde México, ofreciéndole el nombramiento de maestro de planta de la Academia de la Danza Mexicana.

Y puede decirse que aquí empieza la vida artística de Xavier Francis, quien desde 1950 hasta 1953 no sólo funge como maestro oficial de la Academia sino participa como bailarín en coreografías de José Limón, entre otras, *Pasacalle* de D. Humphrey (1951), *La hija del Yori* (1952), y *El invisible* (1952), dando también rienda suelta a su imaginación creativa presentando sus dos primeras obras coreográficas: *Imaginerías* con música de Béla Bartók, escenografía y vestuario de Julio Prieto y *Tózcatl, fiesta*



perpetua, un solo bailado por el mismo Xavier Francis con música de Carlos Chávez, vestuario y escenografía de Miguel Covarrubias, cuyo tema, basado en la festividad azteca del Quinto Sol, trataba de la tendencia del hombre a sacrificar a sus semejantes.

En 1954, el fuego de su naturaleza creativa y formativa lo aleja de la Academia, impulsándolo a crear, junto con Bodil Genkel, el Nuevo Teatro de la Danza; un taller de danza ubicado en la calle 16 de Septiembre donde la metodología, la disciplina y la libertad de expresión se fundían para darle a sus participantes las bases formativas de las que en ese entonces se carecía en México. Al poco tiempo, el taller surgió una compañía independiente, libre de dogmas y de ideologías, ávida de experimentación y de libertad de expresión. El grupo, formado entre otros por Beatriz Garfías, Rosa Bracho, Luis Fandiño, Carmen Franco, Ruth Noriega, Cecilia Baram, Manuel Hiram, John Fealy, Bodil Genkel y Xavier Francis, era el único al que no subsidiaba el gobierno, y sin embargo, el empeño y la entrega a su trabajo era más que excepcional. Al respecto Raquel Tibol dice: "Quiénes asistían a las temporadas del Nuevo Teatro de la Danza debían reconocer que... siempre alcanzaban categoría profesional y que el saldo era no sólo positivo sino provechoso e inquietante."²

Entre las obras de Xavier Francis creadas en el Nuevo Teatro de la Danza están *Advenimiento de la luz* (1954), un dúo exquisitamente interpretado por Bodil Genkel y Xavier Francis, cuyo tema universal del paraíso perdido, se desarrolló entre la música de Guillermo Noriega y los diseños de Arnold Belkin. "Es una de las danzas más profundas, difíciles y poéticas que se hayan presentado alguna vez en el teatro de Bellas Artes"³. También *El muñeco y los hombrécillos* (1954); *Fantasia y Fuga de Mozart* (1956), con escenografía de Antonio López Mancera, fue creada para el Festival Mozart; *Contrastes* (1957) con música de Béla Bartók, era una oda a la familia; *El debate* (1957) con música de Guillermo Noriega fue, según Raquel Tibol, "la obra de mayor aliento creada hasta entonces por Xavier Francis";⁴ y finalmente *Tiempo de mar*, con música de Bach, fue una obra coreográficamente difícil, muy grata para el propio Xavier Francis quien proyectó en escena sus vivencias e impresiones de las playas de Veracruz. "Innovadora —dice Raquel Tibol—, fue la primera coreografía neompressionista que se hizo en México,... abrió, como la mayoría de las obras de Xavier Francis, caminos que no tardarían en considerarse clásicos en la danza moderna mexicana."⁵

La falta de apoyo económico y las presiones de la compañía oficial desintegraron al Nuevo Teatro de la Danza que llega a su fin en 1960, dejando tras de sí a muchos bailarines formados y muchos caminos creativos abiertos.

Esta etapa, aunque sembrada aquí y allá de obras coreográficas de Xavier Francis, se caracteriza por la dedicación del mismo por la formación de viejos y nuevos alumnos. Al preguntarle a John Sakmari quiénes habían sido alumnos de Xavier, me contestó: "¿Quiénes no lo fueron!"; Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Rosa Reyna, Guillermo Keys, John Sakmari, Cora Flores, Rocío Sagaón, Guillermo Arriaga, Nelly Happee, etcétera.

Sylvia Ramírez, quien también fue alumna suya, dice: "Xavier Francis me abrió el horizonte de lo que pensaba que era la danza. Me ayudó a encontrarme a nivel expresivo y a tener seguridad en mí misma. Me hizo descubrir la sensación de libertad, cosas que me permitieron disfrutar de mis clases de ballet." Y aquí también quizá, la palabra libertad sea la que mejor lo caracteriza, ya que Xavier Francis, detrás de su tenacidad y exigencia, por todos conocida, buscaba llevar a sus alumnos al encuentro de sí mismos.

Xavier Francis no era un maestro improvisado, era, como lo dice Sakmari, un ser altamente intelectual, un hombre con muchos conocimientos, es así que pudo revolucionar la técnica además de otras cosas. Xavier Francis supo tomar lo mejor de sí mismo para compartirlo con sus alumnos. *He tenido que reflexionar mucho —dice pensativo—, seleccionar y dar a los bailarines lo que a mí no se me dio para evitar daños. Es un método que sé que funciona porque yo tuve que volver a formarme a mí mismo.*

Después de varios años de dedicarse a la enseñanza en sus estudios de San Cosme y Revillagigedo, Xavier fue invitado a dirigir el Ballet Contemporáneo de Xalapa para el cual creó, en 1976, la *Novena Sinfonía* de Beethoven, con escenografía y vestuario de Kleómenes Stamatíades. Su presentación en Bellas Artes, el 9 de julio, fue todo un éxito. "El entusiasmo de la gente —dice Rosa Reyna al respecto—, era la locura, el estruendo, aplausos, otro telón, otro... nunca he visto una respuesta del público de esa manera."

Su última obra, *Enlaces*, cuya creación tomó un año y medio, era una coreografía que abarcaba todo el programa. Y nuevamente innovador, Xavier Francis inicia el estilo de obras coreográficas de larga duración.

En la actualidad, aunque menos accesible que antes, Xavier sigue su camino en la danza de manera más íntima y personal. Al respecto Xavier dice: *No tengo falta de recur-*

... para hacer obras, son otras las circunstancias, otros los deseos que yo quisiera lograr, otros conceptos que quisiera plasmar... la gente dice "se retiró al monte", "que hace esto", "quién sabe dónde esté". No, yo he estado trabajando, y cuando he estado en el monte, pues hago otros servicios, como escribir un libro de danza. Y así es, Xavier Francis sigue trabajando, buscando la piedra filosofal que transforme de corazón el arte de la danza a la que tanto ha dado. Este libro que está hoy en proceso es la dádiva de todo su conocimiento, su metodología. No es nada más un libro dedicado a exponer ciertas experiencias biográficas de un bailarín, sino que ofrece análisis difíciles de encontrar en otros libros, por el hecho de que aporta muchas otras cosas, incluyendo las bases del ser invisible del hombre. Mé-

todo lo llamo, no técnica, porque creo que el método va más allá que la técnica en sí.

Y por todo lo pasado y lo que ha de venir, gracias Xavier Francis, en nombre de la danza mexicana.

Notas:

¹ Francis, Xavier, *Charlas de Danza*, CENIDI-DANZA Danza INBA, 1986.

² Tibol, Raquel, *Pasos en la danza mexicana*, Textos de danza/5, Difusión Cultural UNAM, 1982, p.73.

³ *Ibid* p. 68.

⁴ *Ibid* p. 71.

⁵ *Ibid* p. 85.

RAQUEL GUTIÉRREZ

Rosa Reyna

Raqael Gutiérrez, extraordinaria bailarina, posee prácticamente todas aquellas características que debe tener aquel aspirante que pretende llegar a altos niveles en el campo de la danza. Cuenta con un fuerte temperamento, que sin lugar a dudas ha sido un factor importante en la situación de dominio que la ha caracterizado, tanto en la vida profesional como en la familiar. Es dueña de una buena y bien proporcionada estructura corporal y una bellísima figura en el foro y fuera de él. Sus facciones muy teatrales trascienden el espacio escénico otorgándole ese fuerte tono dramático que la caracterizó, aunque también nos deleitó con su versatilidad al interpretar atinadamente personajes graciosos.

Los antecedentes de su formación profesional datan de la escuela primaria Benito Juárez, de la colonia Roma, en donde el maestro Hipólito Zybine pudo detectar las grandes cualidades de Raquel, con el programa de búsqueda de talentos para la danza que él gratuitamente, y bajo su iniciativa se había trazado para ser aplicado en estas instituciones de educación básica.

De ahí pasa a la Escuela de Danza de la SEP en donde comienza su formación profesional propiamente dicha; entre otras materias toma clases de técnica clásica, baile español, ritmos indígenas, danza regional, tap, bailes internacionales, rusos, hindúes, egipcios y orientales. Algunos de sus maestros fueron, además del maestro Zybine, Nellie Campobello, Ernesto Agüero, Luis Felipe Obregón, Francisco Domínguez, Xenia Zarina, Estrella Morales, Dora Duby, Sergio Unger, Tamara Garina, Gloria Campobello, Madame Dambré, Oscar Tarriba, Mariquita Flores y David Wood. En las presentaciones que la Escuela de Danza realizaba anualmente, Raquel siempre desempeñó roles que la hicieron destacar como una primera figura.

Comenta Raquel que por azares del destino no pudo dedicarse de lleno al baile español, que posiblemente pudo ser

la más grande satisfacción de su vida dancística, ya que al tener de compañeros en la Escuela Nacional de Danza a Mariano Vargas y Roberto Jiménez, que llegaron a ser extraordinarios exponentes de este género a nivel internacional, estuvo recibiendo cotidianamente el estímulo de la competencia. Esto la forzó a superarse en este tipo de danza y las dificultades vencidas se tradujeron en una inclinación más profunda hacia él.

Mi primer encuentro con Raquel se da en la Escuela Nacional de Danza, en donde estudié por sólo dos años, pero mi experiencia profesional con ella comienza con el grupo La Paloma Azul dirigido por Anna Sokolow, y creado fundamentalmente por Rodolfo Halffter y José Bergamín, en 1939. Nuestra amistad y compañerismo fue profundizándose con el tiempo, en la convivencia cotidiana del entrenamiento, en los ensayos y mil peripecias más, que tenía-



mos que ir salvando para lograr la pequeña temporada que el grupo presentaba anualmente bajo la conducción de la Sokolow, que venía a México de tres a cinco meses por año, tiempo y trabajo que nos dedicaba gratuitamente con gusto.

En el repertorio de este grupo se destaca como una de las primeras figuras; interpretó el papel protagónico de la mocita en el ballet *Don Lindo de Almería* al lado de Antonio de Córdoba; baila además en *Pies de pluma*, *El renacuajo paseador*, *La madrugada del panadero*, *Entre sombras anda el fuego*, *Cuadros de Goya* y *Antígona*, todas ellas coreografías de Sokolow. Colaboraron artistas de la talla de Carlos Chávez, Blas Galindo y por supuesto R. Halffiter en el campo musical; Manuel Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz, Carlos Mérida y Carlos Obregón Santacilia en los diseños del vestuario y la escenografía; José Bergamín en el campo de las letras. Las primeras presentaciones se llevaron a cabo en el Teatro Ideal de las calles de López, y posteriormente en el Teatro del Palacio de las Bellas Artes.

Después de la experiencia vivida con La Paloma Azul, comenta Raquel, con orgullo, que sus primeros pinitos como coreógrafa se dan con Antonio de Córdoba en *El sombrero de tres picos*, en la versión que crean en los cuarenta para el Ballet de la Ciudad de México. A Alicia Markova y Anton Dolin, que demostraron su interés asistiendo a los ensayos de dicha obra, se les pidió que presenciara el estreno para que hicieran su juicio crítico. Esta evaluación se tradujo en una felicitación muy calurosa para ambos, tanto por su creación como por su interpretación.

Raquel se incorpora a la Compañía de Danza Contemporánea de la Academia de la Danza Mexicana del INBA en 1948, cuando a instancias de Ana Mérida es invitada Anna Sokolow para crear las coreografías necesarias para la temporada de ópera internacional, que dirigiera el famoso director griego Yanópoli, en las que se incluyeron coreografías de Sokolow, *Mefistófeles*, *Orfeo* y *La traviata*; *Aida*, coreografía de Sergio Unger, y otras óperas que recibieron un fuerte apoyo dancístico. Raquel crea la coreografía de *Fausto*, posiblemente en la siguiente temporada.

Asimismo participó en obras de teatro como *Sueño de una noche de verano*, *Juana en la hoguera* con coreografía de Francis; *Salomé*, con coreografía de Tamara Garina y dirección de Luz Alba, donde volvió a desplegar sus grandes dotes como bailarina.

Cuando Raquel tuvo la intención de ir a Nueva York a estudiar danza, se enteró a través de su hermana Carmen, extraordinaria bailarina que radicó en esa ciudad durante

muchos años, de la existencia de José Limón, quien rápidamente estaba cobrando fama y prestigio a raíz de la creación de *La pavana del moro*, en 1949, y que estaba provocando gran expectación al haberse presentado en New London, Nueva York y otras ciudades del norte de EUA.

Raquel le propuso a Fernando Wagner, en aquel entonces jefe del Departamento de Teatro y Danza, entrar en contacto con José para saber si tendría interés en venir a trabajar a México. Aceptada por Wagner la propuesta, Raquel habló con Limón y se mostró muy entusiasmado ante la posibilidad de venir a nuestro país. Al regreso de Raquel Gutiérrez a la ciudad de México, se encontró con varios cambios: se había creado el Departamento de Danza del INBA, el maestro Miguel Covarrubias había sido designado jefe del Departamento, y se había adquirido el primer y tercer pisos de la Av. Hidalgo 61, para alojar las oficinas, la escuela y los salones para las clases y ensayos de la compañía. Al quedar enterado Miguel Covarrubias de la posibilidad de que viniese Limón a impartir clases, y presentarse con su grupo en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, su entusiasmo y dinamismo hicieron realidad esta proposición.

Con la participación de José Limón en la ADM, la Compañía tomó el nombre de Ballet Mexicano del INBA. Es una época de gran efervescencia creativa, estimulada tanto por el apoyo de Covarrubias como con la presencia del maestro Limón entre nosotros. En esos dos primeros años se producen más de veinte obras, que abren la brecha para la creación coreográfica en esa década.

Raquel tomó parte como bailarina y coreógrafa, intervino en *Los cuatro soles* y *El grito* de J. Limón; *Tózcaltl* e *Imaginerías* de X. Francis; *La manda*, *La hija del Yori*, *Movimiento perpetuo* y *Visiones fugitivas* de R. Reyna; *Huapango* y *Los pájaros de Respighi* de M. Bracho; *Pascalle* de D. Humphrey; *Fecundidad*, *Don Juan*, *La poseída*, *El chueco* y *Tienda de sueños* de G. Keys; *Los gallos* y *Un cuento* de F. de Bernal; *Juan Calavera* de J. Lavalie; *El maleficio* de E. Noriega; *Ellas* y *El hombre de barro* de J. Sakmari; *Metamorfosis* de B. Genkel y *Ministres* de G. Peñalosa. En todas estas coreografías si no interpretó a uno de los protagonistas, por lo menos desempeñó el papel de algún personaje importante. En *Poema* de A. Sokolow interpretó, con gran lirismo, uno de los cuatro duetos que conforman la obra.

Recibió una beca bipartita, en 1952, por parte del INBA y Connecticut College, por recomendación de J. Limón, junto con Martha Bracho, Elena Noriega, Antonio de la To-

rre, y Rosa Reyna, para ir a estudiar a la mencionada institución en New London, EUA.

Allí estudió composición en formas preclásicas con Louis Horst, asistido por Lucas Hoving; coreografía con Doris Humphrey; técnica contemporánea con Sophie Maslow, José Limón, Robert Cohan y Martha Graham.

La mayor parte de los ejercicios coreográficos creados por Raquel, en la clase de Louis Horst, fueron seleccionados para ser presentados en las funciones matutinas de los sábados que para dicho objetivo se realizaban (y que le impedían disfrutar del mar que tanto le gustaba).

Por otro lado, la coreografía colectiva elaborada bajo las enseñanzas de Doris, con sus compañeros mexicanos y con la participación danzaria de un grupo de compañeros de la misma clase, se bailó en el evento de clausura de los cursos. A esta función acudieron periodistas y críticos de Nueva York, en general esta obra recibió elogiosísimas alabanzas al expresar alguno de ellos que no se podían comparar los artistas norteamericanos con los mexicanos en el aspecto creativo en ningún campo del arte, puesto que a donde los primeros llegaban era el nivel común de juego de los niños de México.

De los conciertos de danza presentados por Guillermo Keys en el Teatro de los Insurgentes, intervino Raquel como bailarina solista en *Suite lírica* de A. Sokolow, con la música de Alban Berg, y en *El chueco* de G. Keyg, con música de Manuel Bernal Jiménez, en donde otorgó su acostumbrado sello personal a sus interpretaciones, como fue el desgarrador dramatismo del personaje de la guila de *El chueco*.

Dentro de la Compañía Oficial de Danza Contemporánea del INBA realizó varias coreografías, algunas de ellas son *La madrugada del panadero* de Rodolfo Halffter, con diseños de Antonio López Mancera; *La valse* con música de Maurice Ravel, y también los diseños de López Mancera. En esta obra dejó claramente manifiesta su exquisita sensibilidad musical, el extraordinario sentido del ritmo del que es dueña, una muy buena utilización del espacio y las *sui*

génieris proposiciones coreográficas, razones obvias éstas por las cuales tuvo su obra gran aceptación del público.

En *Uirapurú* música de Heitor Villalobos y también diseños de López Mancera, supo transportar el ambiente exótico que crea la música a la magia del escenario, a través de los movimientos corporales en el tiempo y en el espacio, enriquecidos con los demás recursos teatrales. En *Leyenda del Amazonas* también de Villalobos, con los diseños de David Antón, pude deleitarme con la transcripción de los ritmos musicales a los movimientos coreográficos. *El fandango veracruzano* fue una obra coreográfica, como su nombre lo indica, basada en nuestra danza tradicional mexicana; se presentó dentro del programa que con este carácter fue solicitado especialmente por la presidencia de la República a la Compañía Oficial de Danza Contemporánea, para ser ofrecido a las grandes personalidades de diversos países que por aquel entonces nos visitarón con cierta frecuencia (de los que recuerda a Haile Salasie), y la función se dio en los Pinos.

Como coreógrafa colaboró con Amalia Hernández para los programas de la TV que se producían semanalmente hasta poco tiempo antes de que el grupo de Amalia recibiera el apoyo del INBA y se creara el Ballet Folklórico de México.

Raquel bailó en varias de las películas del cine nacional como son: *Los millones de Chafán*, *Bugambilia*, *La corte del faraón*, *La gatita blanca* y otras más.

Se dedicó durante un tiempo junto con otras bailarinas, además de la danza, a presentar exhibiciones semanales de coreografías creadas especialmente para patines de ruedas.

Desde hace varios años ha explorado como creadora dentro de las artes plásticas. Experimentó en la escultura y en la decoración interior, pero la pintura se ha convertido en la actualidad en otra de sus grandes pasiones; su última exposición colectiva se llevó a cabo el 3 de diciembre de 1987 en la Sala de Exposiciones de la Torre Domecq.

Raquel nos deja en nuestra memoria un recuerdo imborrable de una exquisita bailarina, de amplia versatilidad en sus interpretaciones y de una gran coreógrafa.

NELLIE HAPPEE

Tulio de la Rosa

El currículum de esta excepcional artista mexicana llenaría por sí solo todo un *Cuaderno de danza*. El material sobre Nellie, existente en nuestro CENIDI-DANZA es amplio y muy *saboreable* como para ignorarlo, especialmente aquel que corresponde a épocas anteriores a 1957, cuando se inició entre nosotros una estrecha colaboración artística-profesional y una amistad que promete continuar fortaleciéndose con los años.

Párrafos seleccionados de una entrevista a Nellie, realizada por Alfonso Corona Rentería para la sección "Arte", de la Revista *Bancos* en julio de 1954, me han parecido más atractivos:

Una mexicana, heredera artística de Nijinska

Hay que conocer a Nelly (sic) Happee, la menuda y vivaz bailarina, para darse cuenta cabal de lo que significa poseer una rica sensibilidad artística, que aun rigurosamente encauzada por las márgenes de la danza, se desborda como prisma acústico y desparrama chisporroteante el reflejo verde de sus ojos de charca vegetal con todo y fauna, que suena y canta con el precipitado timbre de las jóvenes voces. Nelly Happee es la danza hablada y sensorial; la vibrátil urdimbre de la invisible trama del drama en música. Hay en ella una ansia de ser volátil sobre la onda térmica más etérea y un anhelo de la vida en la espiral viva de la danza, sin punto de apoyo y torbellino en ella misma... a los ocho años inició su aprendizaje con Estrella Morales, maestra que la introdujo en ese laberinto que paso a paso más intrincado, se convierte sin permitir el regreso a los elegidos de la musa...

En una Charla de Danza, celebrada el 15 de octubre de 1985, Nellie recuerda que su encuentro con la danza fue anterior a su inicio en el entrenamiento técnico propiamente dicho: *Fue mi abuelita... había hecho unos bailes de tehuana (en la primaria) y mi maestra dijo que yo tenía facilidad... me*

llevó a una escuela por allá por la Colonia Guerrero que se llamaba Alma Mexicana... cuando la mestra (de danza) me vio yo me atranqué a la puerta... y no quería entrar... entonces mi abuelita me dio tres nalgadas... y fue así como llegué a la danza... Lo que pasó fue que a mí me llevaban mucho al teatro y había visto a Fu-Man-Chú y a una señora que se presentaba con una bata y la partían a la mitad, entonces cuando vi a la maestra que salió con una bata china y tenía los ojos "jaladitos" yo dije: "a esta clase de danza no entro yo..." se llamaba Carmen López de Cantú... me pusieron las puntas a los cinco años sin haber tomado barra ni nada... Fueron los primeros (zapatos de puntas) que hizo Narciso... si ahorita calzo del 20 pues a los cinco años... pero no sólo nos pusieron a bailar... éramos tres Ninfas... y otra niña que tenía el pelo largo era el poeta... teníamos que recitar versos de Becquer... Yo tenía que cruzar en pas



de bourrée diciendo: “*Soy incorpórea, soy intangible, no puedo amarte*”, entonces el poeta decía: ¡oh ven, ven tú!... También aprendí a bailar la rumba y cuando fuimos a vivir a Estados Unidos me gané varios premios bailando: Y ay mamá inés y el Jarabe Tapatio, así como la Pavlova... en puntas... realmente fue como un año nada más; después me llevaban cada ocho días a tomar clases pero de español, cuando nos vinimos a México. A los ocho años entré a la Escuela Nacional de Danza... allí tuve de compañeros a Guillermo Keys y Tara Parra... al año siguiente me tocó con Estrella Morales quien le pidió a mi mamá que me llevara, también, a su estudio particular...

Con Estrella Morales comenzó para Nellie la influencia que años más tarde afloraría en su danza: *¿De Estrella?... ay, una gente que de veras... una personalidad increíble porque era una apasionada de la danza... y era muy musical, no usaba la música usual... usaba música que en aquella época no se acostumbraba para las niñas... nos puso una danza de Debussy, creo..., a las mayores les ponía cosas de Sibelius, y cosas así que realmente no se acostumbraban... la verdad es que era una gente con gran personalidad y muy sensible; no sé si tomó clases con Isadora Duncan personalmente pero sí en la escuela que ella (Isadora) tenía en Alemania.*

En la entrevista de Corona Rentería se expresa que prosiguió la primera etapa de su formación dirigida por la excelente bailarina y maestra Nelsy Dambé, de quien obtuvo la disciplina clásica que constituye la estructura de toda técnica que posteriormente pueda ser desarrollada con libertad...

De esa experiencia, Nellie dice:

Esto fue muy bonito porque fue la primera vez que yo supe lo que era trabajar así... ya debíamos tener trece años... Madame montó, además de la Centénia, otros ballets, también en Bellas Artes... y nos dio permiso de bailar con Serge Unger en Aida, haciendo de negritos; ése fue mi primer trabajo profesional...

En 1946 Nellie inicia en Los Ángeles, California, la experiencia que influyó definitivamente en su carrera profesional, al convertirse en discípula de Bronislava Nijinska quien, al igual que su hermano el famoso bailarín, siendo exponente de la más pura tradición académica en su formación técnica, se convirtiera en vanguardia al romper cánones establecidos y abrir nuevos caminos para la creación coreo-

gráfica. No sólo en el aspecto artístico fue positiva y definitiva para Nellie esta experiencia; el enfrentarse a la necesidad de valerse por sí misma en un medio desconocido: el trabajar “a destajo”, como ella lo ha dicho de 7:45 a 16 hrs. en una empaquetadora de tarjetas de felicitación, para poder vivir y pagar sus clases, le dio ese sentido de independencia que, hasta la fecha, la caracteriza y la ha llevado a rechazar cargos directivos que pudieran limitar sus actividades creativas.

Las declaraciones de Nellie, registradas en la entrevista de Corona Rentería, son las apropiadas para darnos cuenta de cuáles eran, ya en 1954, sus objetivos y sus preceptos como creadora de infinitud de coreografías:

... Nellie recuerda con entusiasmo a la señora Bronislava Nijinska, hermana del célebre bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky... Inestimables, según Nellie, son las experiencias adquiridas con la Nijinska. Maestra en el “Arte de pulir”... posee la facultad de descubrir y explotar los recursos y aptitudes especiales en cada bailarín... enseña al alumno a captar el sentido armónico y rítmico de cada figura, así como su valor relativo, desde el punto de vista de la plasticidad, dando intención a cada momento danzable. Considera el braceo de la Nijinska bastante evolucionado en relación con los verticales y tradicionales movimientos del ballet clásico; tiene un sentido envolvente que podríamos llamar tridimensional, que lo acerca a la danza moderna.

Hemos interrogado a Nellie acerca del estado actual del ballet clásico; se ha dicho que se halla estancado y que debe ceder el sitio a la danza moderna que responde mejor a la actual dirección del arte. Con fogosidad responde que tal aseveración es falsa; el ballet clásico continúa enriqueciéndose y se encuentra en estado de constante renovación... Uno de los aspectos que presenta el ballet evolucionado, con respecto al concepto rígido de los clasicistas, en el que sólo se movían las extremidades, obedeciendo a un precepto académico de *divertissement* y princesitas, permite el uso y movilidad del torso que da expresividad desde la cabeza a los pies, sin permitir ningún punto muerto o inexpressivo en él. De todos modos, cualquiera que sea la posición que ocupe en la actualidad el ballet clásico, es conveniente recordar que la danza moderna carece de solidez sin la formación académica y el oficio que proporciona el ballet clásico. En otras palabras, y desde el punto de vista de la disciplina, el ballet clásico es a la danza moderna lo que el dibujo académico a cualquier forma expresiva de las artes plásticas...

Nellie empezó a bailar formalmente apenas en 1949 con el grupo de la maestra Nelsy Dambé en el Teatro Iris. Posteriormente, en 1951, ingresó a la Academia de la Danza Mexicana,

dirigida entonces por Miguel Covarrubias, incorporándose así a la danza moderna mexicana, y participando desde ese año en todas las temporadas presentadas por la Academia, al lado de Xavier Francis y José Limón. Sus recuerdos se detienen en *La valse*, *El sueño y la presencia*, *El Chueco* y *El muñeco y los hombrecillos*. Actualmente toma parte en el cuerpo de ballet de *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach, obra con la cual se inauguró recientemente el Teatro Fábregas. Próximamente se presentará en *La Cenicienta* con música de Alberto Flachebba y escenografía de Antonio López Mancera.

Con esta versión de *La Cenicienta* se inicia Nellie como coreógrafa, en 1954; esta experiencia estuvo guardada durante varios años en los que se dedicó con más ahínco al estudio y observación de métodos de enseñanza y estilos coreográficos, observaciones que enriquecerían y afirmarían sus preceptos, y fortalecerían su necesidad de expresarse a través de la coreografía.

En 1955, becada por el Instituto Francés de América Latina (IFAL), en París toma clases de ballet con Lubov Egorova y Olga Preobrazhenskaya y de repertorio tradicional con Olga Morosova. Durante el tiempo que duró becada (le fue renovada por otro año en 1956) rindió informes mensuales al Lic. Miguel Álvarez Acosta, entonces Director General del INBA. Asistió a los Festivales de Danza de Dinamarca e Italia, y visitó Austria y Alemania Occidental “con el fin de conocer el movimiento dancístico en esos países”. De este periodo son notables sus juicios sobre las compañías que tuvo la suerte de observar en diferentes escenarios; sus opiniones quedaron registradas en los artículos escritos por el Dr. Luis Bruno Ruiz en sus *Temas de ballet* publicados en *El Universal* del 8 de abril y del 12 de agosto de 1956. A través de esos escritos nos percatamos de su preocupación por difundir, en su país, los hechos dancísticos más sobresalientes de esa época (como la nueva conquista del occidente por el ballet ruso que, como en 1909, se repetía ahora con el rubro de Ballet Soviético) a través de juicios críticos bien fundamentados y orientadores, dichos con las palabras correctas.

Fortalecida con estas experiencias maravillosas, aprovechadas al máximo “a lo Nellie”, diría yo, —son muchos los latinoamericanos que han tenido oportunidades similares pero muy pocos los que, por falta de dedicación, supieron aprovecharlas— Nellie vuelve a México a finales de 1957, y comienza una nueva etapa como bailarina, coreógrafa y directora de grupos.

Para el Taller de Danza del IMSS, que coordinaba Helena Jordán, escribe una conferencia ilustrada por bailarines y se integra como maestra visitando diferentes ciudades de la República. Reinicia sus actividades como bailarina de este Taller en el Teatro de la Primera Unidad Habitacional del IMSS en 1958; en este año realiza una gira al sureste como primera bailarina del Ballet Concierto de México; dicta cursos de capacitación para maestros en Mérida, Yucatán, comisionada por la dirección del INBA para reestructurar la Escuela de Bellas Artes local, y es invitada por su antigua maestra Nelsy Dambé a El Salvador para protagonizar nuevamente el ballet que la introdujo como bailarina y coreógrafa al nivel profesional: *La Cenicienta*.

En octubre de 1959 debuta el Ballet de Cámara, de grata memoria para los que participamos en sus actividades; de él fue Nellie co-fundadora y co-directora, hasta que el grupo se integró, en 1963, al Ballet Clásico de México. Por la labor realizada con este grupo, la Unión de Cronistas de Teatro y Música otorgó a Nellie su premio anual en 1962. Las actividades de Nellie en el Ballet de Cámara: bailarina, inolvidable en la Cerito de *Le grand pas de quatre* y en *Vitilidas* y *Trío*; coreógrafa, *Variaciones* y *Trío*; directora, maestra, administradora, promotora, diseñadora (además de barrer salones y escenarios y llegar a lavar en su lavadora doméstica vestuarios y hasta todo un enorme ciclorama que nos prestó Antonio López Mancera, para vestir en 1961 el escenario del teatro de la Feria Nacional del Libro) actividades todas ellas que redondearon la capacitación que le permitió cumplir después tan cabalmente empresas que van desde participar en varios consejos y comisiones artísticas de las compañías oficiales del INBA (llámense Ballet Clásico de México o Compañía (s) Nacional (es) de Danza) hasta la labor titánica de enfrentar la responsabilidad como Asistente de Dirección del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, en una gira intercontinental (eran 78 elementos entre bailarines, músicos y cantantes) que abarcó diferentes ciudades de Canadá, los EUA, la URSS, Checoslovaquia, Polonia, los Países Escandinavos, Australia y Nueva Zelanda... Esto fue en 1965 y conservó el cargo hasta 1967, cuando pasó a la dirección de la Escuela del Ballet Folklórico de México hasta 1972; en 1969 formó y dirigió el Ballet Clásico 70, patrocinado por Amalia Hernández, y que según sus propias palabras “fue proyectado para servir de taller coreográfico y crear obras clásicas contemporáneas, y formar un repertorio compuesto por obras mexicanas y extranjeras”.

En agosto de 1974 el grupo se disuelve, y hasta 1975 Nellie se concentra en sus actividades de coreógrafa y maestra tanto en su academia particular como en el Centro Universitario de Teatro (UNAM); después de un viaje enriquecedor a Holanda, París y Nueva York, acepta la invitación que le hiciera el entonces director de Danza del INBA, Ing. Salvador Vázquez Araujo, para formar parte de la comisión artística que regía la Compañía Nacional de Danza, recién reestructurada, bajo la asesoría de Alicia Alonso y del Ballet Nacional de Cuba. Como coreógrafa residente de este grupo oficial, Nellie realizó (y continúa haciéndolo) reposiciones de sus obras; creó nuevas que enriquecieron el repertorio, y participó en varios eventos internacionales en calidad de coreógrafa, comisionada o representante de la organización.

En 1977 "fue admitida a la Academia Mexicana de las Bellas Artes, de la Legión de Honor Nacional, como Académico Fundador". En 1979 incorpora su academia particular al Sistema de la Royal Academy of Dancing de Londres.

Ha impartido seminarios en Puebla, San Luis Potosí y Guadalajara, tendientes a mejorar la enseñanza de la danza clásica en el interior del país.

Sus coreografías para las temporadas de ópera, tanto nacionales como internacionales, se han bailado por todo el país y se conservan en el repertorio desde 1977 a la fecha.

En octubre de 1983, como una producción especial del XI Festival Cervantino, crea la coreografía para la cantante escénica de Carl Orff, *Carmina Burana*, con la Compañía Nacional de Danza del INBA; el éxito de esta obra ha sido tal que desde su estreno se ha presentado 30 veces en diversas ciudades de la República. Las opiniones del maestro Rafael Solana, aparecidas en el número 1587 de la revista *Siempre*, el 23 de noviembre de 1983, son por demás elocuentes:

Pero la estrella de la producción es sin duda la señora (sic) Happee... Fue tan absoluta la integración de la danza a la música y a la letra que ahora ya nos va a saber a ópera concierto, es decir, nos va a parecer incompleta esta obra cuando solamente la escuchemos. Nellie la ha completado, la ha perfeccionado, la ha redondeado y la ha hecho alcanzar su meta como espectáculo, que resulta bellísima y deslumbrante... la triunfadora suprema del espectáculo, Nellie Happee, que una vez más ha tenido un triunfo resonantísimo, y se afirma como una de las figuras supresas del mundillo de nuestra danza.

La carrera de Nellie continúa en ascenso. En 1987 la Unión de Cronistas de Teatro y Música le otorga, por segunda ocasión, el premio anual de danza; su capacidad creadora se mantiene viva, actualizada, desbordante; cada nueva obra es para ella un reto motivador. Su dignidad artística y su calidad como ser humano hacen de ella uno de los mejores ejemplos a seguir por las actuales y futuras generaciones de bailarines, maestros y coreógrafos de México.

Coreografías de Nellie Happee

1. *La Cenicienta* (1954)
Música: Flachebba
Asociación Escar
Teatro de Bellas Artes
2. *Variaciones* (1960)
Música: Brahms
Diseños: N. Happee
Ballet de Cámara
Teatro del Bosque
3. *Trio* (1961)
Música: Albinoni
Diseños: N. Happee
Ballet de Cámara
Teatro de Bellas Artes
4. *Adriana Lecouvreur* (1961-1962)
Carlota
Lakme
Carmen
Ópera Nacional-Internacional
Teatro de Bellas Artes
5. *Homenaje* (1962)
Música: Grieg
Diseños: N. Happee
Ballet de Cámara
Tamaulipas, México
6. *Encuentro* (1963)
Música: Britten
Diseños: A. López Mancera
Ballet Clásico de México
Teatro de Bellas Artes

7. *Cuarteto* (1968)
Música: Purcell-Barber-Bonporti
Diseños: N. Happee
Ballet Independiente
Teatro del Bosque
8. *Bachianas* (1969)
Música: Villalobos
Diseños: A. López Mancera
Ballet Clásico de México
Teatro de Bellas Artes
9. *Ángeles barrocos* (1970)
Música: Vivaldi
Diseños: D. Anton-G. Barclay
Ballet Clásico 70
Teatro del Ballet Folklórico
10. *Rasa-Lila* (1970)
Música: Charpentier, Ondas Martenot
Diseño: N. Happee
Ballet Clásico 70
Teatro del Ballet Folklórico de México
11. *Dueto* (1971)
Música: Grieg
Diseños: N. Happee
Ballet Clásico 70
Teatro del Ballet Folklórico de México
12. *La favorita* (1971)
Música: Donizzetti
Diseños: N. Happee
Ballet Clásico 70
Teatro del Ballet Folklórico de México
13. *Quinteto* (1972)
Música: Stravinsky
Diseños: N. Happee
Ballet Clásico 70
Teatro de Bellas Artes
14. *Letanía erótica para la Paz* (1973)
Música: Sanz
Diseños: G. Barclay
Ballet Clásico 70
Teatro de Bellas Artes
15. *Pequeño concierto* (1973)
Música: Albinoni
16. *Ballet D'Action* (1974)
Música: Moskowsky
Diseños: N. Happee
Ballet de Coyoacán
Teatro de la Academia de Ballet de Coyoacán
17. *Pas de Sept* (1974)
Música: Grieg
Diseños: N. Happee
Ballet de San Angel
Teatro Independencia
18. *Aida* (1977)
Música: Verdi
Diseños: A. López Mancera
Compañía Nacional de Danza-Ópera Ballet 77
Teatro de Bellas Artes
19. *Sinfonía simple* (1977)
Música: Britten
Diseños: N. Happee
Compañía Nacional de Danza
Teatro de Bellas Artes
20. *Suite infantil de Cri-Cri* (1977)
Música: Gabilondo Soler
Compañía Nacional de Danza
Teatro de la Danza
21. *Concierto* (1979)
Música: Vivaldi
Diseño: N. Happee
Escuela Nacional de Danza
Teatro de la Danza
22. *Los quehaceres de los ángeles* (1980)
Música: Vivaldi
Diseño: D. Anton
Escuela Nacional de Danza
Teatro de la Danza
23. *Danzas antiguas vienesas* (1980)
Música: Mozart
Diseños: N. Happee
Ballet Campestre
Teatro del Ballet Folklórico

24. *La favorita* (1980)
Música: Donizetti
Compañía Nacional de Danza
Teatro de Bellas Artes
25. *Los niños son lluvia de flores preciosas* (1982)
Música: Bach, Mozart, Kabalevsky Dmozetti
Diseño: N. Happee
Academia de Ballet Nellie Happee
Teatro del Ballet Folklórico
26. *La Güera Rodríguez* (1982)
Música: Jiménez Mabarak
Diseños: G. Barclay
Compañía Nacional de Danza-Ópera Nacional
Teatro de Bellas Artes
27. *La flauta mágica* (1983)
Música: Mozart
Ópera Nacional
Teatro de Bellas Artes
28. *Carmina Burana* (1983)
Música: Orff
29. *Entre juegos* (1984)
Música: Percusiones de Estrasburgo
Diseños: N. Happee
Escuela Nacional de Danza
Teatro de la Danza
30. *Sirenas* (1985)
Música: Debussy
Diseño: N. Happee
Compañía Nacional de Danza
Teatro de Bellas Artes
31. *Lucía Martínez* (1986)
Música: Paniagua
Diseño: N. Happee
Tihui Gutiérrez y Dariusz Blajer (CND)
Gran Teatro García Lorca, La Habana, Cuba.

ARMIDA HERRERA

Felipe Segura

Alta, morena, con un bello tipo mexicano apropiado para el ballet clásico; hermosos ojos llenos de dulzura y amistad. Una de las muchas niñas mexicanas que desde los festivales escolares destacaba bailando en las celebraciones del día de la madre, del maestro, del niño, y soñaba con ser bailarina... Dueña también de una hermosa voz que alguna vez la llevó a tomar parte en un concurso de aficionados en la Alameda Central, y que en la última parte de su carrera utilizó, además de la danza.

Su preparación musical comenzó en su casa, su padre tocaba el piano, su madre la mandolina, y estuvo estudiando en el Conservatorio tres años. Perduró su amor por la danza y fue inscrita en la Escuela Nacional de Danza, de allí pasó al Ballet de la Ciudad de México desde su formación. En seguida destacó y le fueron otorgando roles cada vez más importantes. Nellie Campobello creó la coreografía de *Fuensanta*, inspirada en el poema de Ramón López Velarde; a Armida le tocó interpretar el rol de "la dama de los guantes negros", que era la muerte; éste fue un paso importante en su carrera. En otra coreografía, *Umbral* de Gloria Campobello, fue una de las pasiones; en *La siesta del fauno*, la ninfa principal. Pero su gran momento con esa compañía habría de ser en *El espectro de la rosa*, en el rol masculino que inmortalizara Vaslav Nijinsky, y que dejara asombrado a Anton Dolin. Nunca antes, ni después, una mujer había bailado esa parte; su estatura, su musicalidad y su elevación fueron aprovechadas. *Yo brincaba más que todos los hombres que había. No sé por qué... tenía más salto, más ballon, después lo perdí, con la maternidad, con todo. Pero yo tenía ballon, y el pintor (José) Clemente Orozco me puso "la voladora". Y fue por lo que me empezaron a entrenar en los grand jetés y todo eso. Y aparte era muy delgadita, me podían vestir de hojita, de palito, de lo que fuera, porque estaba plana por todos lados...*

Diversos problemas la separaron del Ballet de la Ciudad

de México; estudió con Serge Unger, y con su ayuda audiciona para el Original Ballet Russe del Coronel de Basil, y es contratada. Con esta compañía, y bailando todo el tiempo en el cuerpo de baile, aprende la gran tradición del ballet clásico. Baila en las grandes obras de Fokine, de Massine, de Lichine, y baila con celeberrimas estrellas: Lubov Tchernicheva, Tatiana Stepanova, Nina Stroganova, Olga Morosova, Vladimir Dokodowsky, Tamara Grigorieva, Keneth Mackenzie, Oleg Tupine, Paul Petroff, Raúl Celada, Yurek Shabelevsky, Roman Jasinski, Geneviève Moulin, y una larga lista de destacados solistas. Y es, precisamente, de la Stepanova de quien captó su forma de bailar, su estilo, como que eran sumamente parecidas de tipo. Con la compañía actuó en Centro, Sudamérica, el Caribe, y recorrió los Estados Unidos. En Nueva York bailaron en el hermoso y ahora desaparecido Metropolitan Opera House.



Al volver a México, Armida es toda una bailarina. Comienza en México la consolidación del ballet clásico: los hermanos Silva y Gloria Mestre hacen su Ballet Chapultepec; Serge Unger y José Yves Limantour hacen funciones esporádicas con su grupo; Nelsy Dambé inicia su compañía después de exitosos festivales, y Armida toma parte en todos, estudia con todos y continúa desarrollándose. Para las Fiestas de la Primavera, organizadas por el Mayor Haro Oliva —como era conocido por todos—, él proyecta poner ballet clásico en el Lago de Chapultepec, y son *El lago de los cisnes* y *Las sílfides* los ballets escogidos acertadamente. Armida habría de interpretar a Odette, la reina de los cisnes; a partir de ese momento todos los roles que le son asignados son estelares.

Toma parte en los “bailables” de muchos filmes; baila en la serie *Un instante de danza*, programa pionero de la televisión de los años cincuenta. Fue seleccionada para ser una de las estrellas de los ballets de la opereta *Orfeo en los infiernos* que coreografió Guillermo Keys, con gran éxito. Al formalizarse Ballet Concierto de México es una de sus primeras bailarinas.

Después de bailar principalmente con José Silva, le tocarían Jorge Cano y Tomás Seixas, muy pequeños para ella. Ahora serían Felipe Segura y Tell Acosta sus compañeros ideales. Su repertorio, además de *El lago* y *Las sílfides*, fueron los *pas de deux* de *Cascanueces*, *El cisne negro*, *La Bella Durmiente*, la suite de *Giselle* denominada Danzas campesinas, *Coppelia*, *Variaciones románticas*, *La muerte*

del cisne; Salvador Juárez creó para ella *Tragedia en Calabria*.

Al terminar su carrera dentro del ballet clásico se dedicó a actuar en teatro de revista, centros nocturnos, programas especiales para televisión. Agustín Lara la eligió para que bailara en su *Sinfonía Veracruz* en un programa especial de televisión. Fue favorita de Pérez Prado, y repetidas veces bailó sus mambos con Ricardo Luna, estilizándolos y dándoles un toque balletístico, y una calidad que difícilmente podían tener otras intérpretes. Otro de sus números sensacionales fue el “Boogie-boogie” haciendo pareja con Martín Lagos.

Armida fue y es una de las personas más queridas en el ambiente de la danza, era llamada “la madrecita”, y para ella todos eran “mi hijito”. Nació en la ciudad de México el 7 de mayo de 1926, fecha que declara con una gran sonrisa, y cuenta: *...nací al cuarto para las diez de la noche, pero apenas de este día (se refiere a la fecha en que fue entrevistada) o sea que todavía no nacía; los años súmenlos ustedes... mi papá quería varones, y cuando le avisan que vaya a ver su nuevo hijo... ¡iii... dice: “¡prieta y mujer”! Imagínense... fue mi primer bautizo...*

Fuente:

1. Entrevista con Armida Herrera, del 7 de mayo de 1985, dentro de la serie *Charlas de Danza*. Conductor: Felipe Segura.

GUILLERMO KEYS ARENAS

Patricia Díaz G.

Guillermo Keys Arenas notable bailarín, coreógrafo, director y productor mexicano, nació en la ciudad de México, y se inició en la danza en la Escuela Nacional de Danza, a la edad de siete años, y terminó sus estudios en el año de 1946.

Guillermo ingresa al Ballet de México donde inicia su trayectoria como bailarín. En esta época Anton Dolin le otorga una beca para estudiar danza en el Ballet Arts School en Carnegie Hall, New York, y más adelante continúa estos estudios con ayuda de la fundación Rockefeller, el Consejo Británico y el Gobierno francés, gracias a los cuales viaja a los principales centros de danza en los Estados Unidos y Europa. Así, la educación dancística de Guillermo se ve matizada por la influencia de profesores como: Serge Unger, Nelsy Dambré, Vladimir Dokowdowsky, Dame Ninette de Valois, Mary Skeaping, Olga Preobrajenska, Serge Petretti y Lubov Egorova, en el estilo clásico. En danza contemporánea, Anna Sokolow, Xavier Francis, José Limón, Doris Humphrey, Merce Cunningham y Martha Graham. En danza folklórica mexicana, el maestro Marcelo Torreblanca.

La trayectoria coreográfica de Guillermo se inicia en el año de 1949, cuando al regresar de New York ingresa a la Academia de la Danza Mexicana. Su primera coreografía fue *Fecundidad*, y la realizó para el Ballet Mexicano del INBA; a este trabajo seguiría una gran cantidad de obras, entre las que destacan: *Mozartiana*, *Suite de danzas*, *Nubes*, *fiestas y sirenas*, *La serpiente emplumada*, *Adagio*, *Éste era un Rey*, *La noche de los mayas*, *Don Juan*, *La posada*, *Tienda de sueños*, *El Chueco*, *Mi nana*, *Cantilena*, *Rondó*, *Everyday Saturday* y *Huapango*, todas ellas dentro de los géneros clásico y contemporáneo. Realizó también para el ballet español de Roberto Iglesias, *La alborada del gracioso*, *Corrida*, y *El rejoneador*. Para el Ballet de Cámara de Sonia Amelio, *Diálogo de tres hermanas*, *Los pícaros no-*

vios y *Danza con dos temas cortos y una pausa más corta*. Realizó, además, coreografías para obras, óperas, comedia musical y ópera ligera, entre las que sobresalen: *Yo Colón*, *Viaja el amor*, *Orfeo en los infiernos*, *Sueño de una noche de verano*, *Un hombre para todas las estaciones*, *La buena mujer de Sechwa* y *Aida*, todas ellas en México. Para la ópera australiana *Jenufa*, *Carmen*, *The merry widow*, *La Traviata*. Para la compañía de teatro de Sidney *The Caucasian Chalk Circle*, *The Queen of spades*. Para la Compañía Australiana de la Ópera *The Columbian Gold Exhibition*, presentada en la Art Gallery of New South Wales, en Sidney.

Guillermo ha realizado también trabajos para la televisión y para eventos importantes como la Olimpiada de 1968, en la que asignó los movimientos coreográficos a las gimnastas mexicanas.

Guillermo ha trabajado también como director artístico



del Ballet Concierto de México, director del Ballet de Guatemala, co-director del Ballet Español de Roberto Iglesias y Coordinador del Ballet Folklórico de México, compañías con las que viajó extensamente.

En 1974 viaja a Australia para trabajar como maestro de ballet huésped de la Compañía de Danza del NSW (hoy compañía de danza de Sidney), y como profesor y coreógrafo para Danza Concierto LTD, de la que sería más tarde director artístico. Desde entonces Guillermo radica en Australia, donde continúa su incansable labor en beneficio de la danza.

Guillermo considera que los australianos tienen un maravilloso estilo de vida y que no alcanzan a apreciar lo maravilloso que es este país, especialmente porque ellos no conocen la pobreza. Lo que Guillermo considera sumamente gratificante es vivir en un país donde la historia y la cultura se están construyendo ahora, y ser participe y colaborador activo en la construcción de la historia y la cultura.

En los últimos años ha trabajado para el Ballet Victoria, y la Kolobok Dance Company en Melbourne. Con el Perth City Ballet, Western Australian Ballet y Graduate School of Dance en Perth, con el Queensland Ballet y en Australian Dance Theatre en Adelaide, y en los años 1976-77 trabajó como director y maestro huésped de la Bat-Dor Company en Israel.

Anualmente, Guillermo viaja a Nueva Zelanda para impartir cursos de verano en la sede del Royal New Zealand Ballet como maestro invitado.

Además de su trabajo como director, productor y coreógrafo, Guillermo baila ocasionalmente. En 1978, en la época navideña en la Sidney Opera House representó a un ángel. En 1980 interpretó a un gnomo de 200 años de edad y en 1981 a un niño mexicano de nueve años.

Desde 1978 el trabajo central de Guillermo es la producción y dirección del Shell National Folkloric Festival, el cual considera sumamente importante porque ofrece en sí una posibilidad para el mejor entendimiento entre los pueblos, especialmente para los australianos, los cuales descubren, a través de este festival, la multitud de culturas del mundo.

Guillermo Keys se encuentra en la madurez y plenitud de la vida, es un hombre sencillo y lleno de vitalidad y de felicidad, la cual irradia en su mágica personalidad: pequeño, calvo, con un enorme bigote y una mirada luminosa que expresa la satisfacción y el amor por su trabajo. Guillermo es hoy por hoy uno de los bailarines mexicanos exiliados de mayor éxito.

Fuentes:

1. Información brindada por los maestros Rosa Reyna y Felipe Segura

GLORIA MESTRE

Patricia Aulestia de Alba

Es difícil resumir cuarenta y cuatro años de actividad artística. Ése es el caso de Gloria Mestre, quien, en el año 1944, se graduó en la Escuela Nacional de Danza, bajo la dirección de la inolvidable Nellie Campobello.

Ese mismo año y por mandato de sus padres, Gloria logra finalizar sus estudios en la Escuela Nacional de Maestros, obteniendo menciones honoríficas.

Son los tiempos en que las familias no quieren en su seno a nadie que viva en la inseguridad del arte, sea la danza o la actuación. No es el caso precisamente de Gloria, pues sus padres lo que pretendían y lograron es que la hija, además del mundo del ballet, tuviera una capacidad profesional "normal", por así decirlo, como refugio en el caso de que fracasen las ilusiones juveniles...

La madre, doña Carmen Rodríguez López de Mestre, alentó los anhelos dancísticos de su hija Gloria. Y el padre, el Doctor Manuel Mestre Chigliazza, ejerció discreta vigilancia sobre los pasos que en el ambiente de la danza daba Gloria Mestre. Era el hombre de mundo que no se sorprendía fácilmente. Fue Gobernador interino de su natal Tabasco. Tenía talento literario, que aplicó esencialmente a la divulgación e investigación histórica.

Muchas y diversas son las páginas imborrables que Gloria Mestre ha vivido con intensidad. Desde su iniciación en la década de los cuarenta, nadie pudo dudar ni un instante de la autenticidad de su vocación. Ésa es la razón profunda por la que decidiera abandonar radicalmente su plaza en el Magisterio, aceptando la invitación que le hizo la Waldeen para iniciarse como bailarina moderna en el ballet que estaba formando.

En esa década, el año 1946 es una fecha clave en la existencia profesional de Gloria Mestre: llega a México el Original Ballet Russe del Coronel de Basil. Ella da una audición e inmediatamente es aceptada, integrándose a esa internacional y prestigiada compañía. Participa en la gira que rea-

liza ese Ballet por toda la República Mexicana, siguiendo a Cuba, Brasil y, finalmente, por todos los Estados Unidos.

Son muchas, y en cierto modo contradictorias, las razones que Gloria tuvo para abandonar la Academia de la Danza Mexicana. Las características de esta publicación y la extensión que habría de darle al tema, obliga a no analizar con detalle el caso, si bien hay que hacer hincapié en que Gloria tuvo razón y en todo momento actuó enérgicamente con gran amor a la danza.

Gloria Mestre aspiraba a un foro de la importancia del Palacio de Bellas Artes, lo que logró en temporada de la Ópera Nacional e Internacional como primera bailarina y coreógrafa. Gloria recuerda con orgullo sus actuaciones en temporadas que aquí realizó la fabulosa María Callas.

Otro eslabón importante en la cadena de éxitos de Gloria es el Ballet Chapultepec, que también brilló en el máxi-



mo escenario de nuestro país, Bellas Artes. Gloria asumió la dirección de ese ballet, del que fue co-fundadora y primera bailarina.

En sus actuaciones llegó a dominar una técnica ambivalente, es decir, Gloria pudo y supo combinar la fuerza y libertad de la danza moderna (Waldeen, Martha Graham), con la belleza y pureza de la línea clásica, que perfeccionó con el Original Ballet Russe, en la dura y tenaz labor en clases y en funciones, teniendo la fortuna de bailar diariamente junto a primeras figuras mundiales como Tatiana Stepanova, André Eglevsky, Roman Jasinski, Nina Stroganova, Vladimir Dokoudovsky, Olga Morosova, Luvbov Tchernicheva, Genoviéve Moulin, Kiril Vassilkosky, Oleg Tupine... todos ellos, en un amplísimo repertorio con obras clásicas (*Lago de los cisnes*, *Silfides*, etc.) o con sus ballets exclusivos (*Presagios*, *Choreartum*, *Paganini*, *Pájaro de fuego*, *El gallo de oro*, *Icaro*, *Príncipe Igor*, *Baile de graduados*, *Dnubio azul*, *Scheherezade*, *Francesca Da Rimini*, *Sinfonía fantástica* y otros).

Nos dice Gloria: *Tampoco podré olvidar nunca el repertorio del Ballet Theatre: Giselle, Sebastian, Constantia, Pilar de fuego, El jardín de lilas, Camille, El hijo pródigo y muchos más.*

Y añade: *Me cabe el orgullo de haber bailado en el Original Ballet Russe y de haber tomado cursos prácticos de coreografías con coreógrafos de la talla internacional de Bronislava Nijinska cuando estaba creando Pictures en exhibición en el Music City Hall de Los Angeles, California. En el ballet Presagios de Nina Verchinina en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Con David Lichine en Cain y Abel en Bellas Artes en México y con Edward Catón en el Metropolitan Opera House de Nueva York con el ballet Sebastian y de Vania Psota con Yara en La Habana, Cuba, donde me casé con José Silva.*

Los padrinos de boda de Gloria y Pepe Silva fueron el regisseur general, Serguei Grigorieff y su esposa, Luvbov Tchernicheva, el mismo Coronel de Basil y su esposa, Olga Morosova.

Un aspecto de importancia en la labor de Gloria Mestre fue la de profesora de danza en la academia profesional creada en la Asociación Nacional de Actores, que realizó su proyecto con Pepe y Ricardo Silva.

Asimismo, hay que reconocer que Gloria fue una auténtica pionera de la televisión mexicana. Se adelantó en sus emisiones el Canal 4 que difundía programas en directo desde pequeños estudios instalados en el antiguo edificio de Lo-

tería Nacional, frente a Bucareli y Paseo de la Reforma. Gloria llegó a tener entonces tres programas semanales, algunos de ellos difundidos desde el Salón de Tómbolas.

También el cine forma parte de la biografía profesional de la Mestre. De su amplia filmografía, ella destaca los siguientes títulos: *Del Can-Can al Mambo*, *Bugambilia*, *Pepeita Jiménez*, *Bamba*, *Mi adorable majadero*, *Tres días de vida*, *La noche es nuestra*, *Pompeyo el Conquistador*, *La rebelión de los fantasmas*, *El último round*, *Marejada*, *El Cavernario*, *Mi novio es un salvaje*, *Rumba caliente*, *El médico de las locas*, *Genio y figura*, *Ahora soy rico*, *Frontera norte*, *Bataclán mexicano*, *Música*, *mujeres y amor*, y otras como coreógrafa, bailarina y actriz, conjunta e indistintamente.

Europa retuvo mucho tiempo, demasiado tiempo, a Gloria Mestre. Todo comenzó con una invitación de Katherine Dunham, donde la mexicana "Artista huésped, primera bailarina de Bellas Artes, ciudad de México" llevó el segundo crédito de la Compañía de la Dunham en la gira por las más importantes capitales del Viejo Continente.

Terminado ese compromiso con Katherine Dunham, Gloria se establece en París. Después fue contratada por un año (pero se prolongó a tres) como primera bailarina del Teatro de la Ópera de San Carlo, de Nápoles, Italia.

Su biografía europea es alucinante. La Scala de Milán, Las Ternas de Caracalla, el Empire Theatre de Londres, el Follies Bergère, Casino de París y Moulin Rouge, son otros tantos capítulos gloriosos en la vida de esta artista mexicana... que no pudieran ser más fuertes que la nostalgia por su tierra. ¡Y regresó a México!...

Aquí recibió múltiples reconocimientos, encabezados por un homenaje de la ANDA que le entregó un pergamino alusivo a sus triunfos por México y el extranjero.

Intensificó su labor como actriz, sin abandonar la danza. Participa en importantes temporadas teatrales, es contratada para diversas películas y reaparece en televisión.

En el Fuerte de San Diego de Acapulco, montó el espectáculo *Danzas y poesías prehispánicas*.

Promovió un homenaje a José Silva que se realizó en la temporada de otoño de la Compañía Nacional de Danza.

De lo último que ha realizado en cine está una nueva versión de *La rebelión de los colgados*, la obra de Bruno Traven dirigida por Juan Luis Buñuel.

Como dijimos al comenzar estas notas, es difícil resumir en pocas páginas una vida artística tan amplia, tan veraz, tan profesional como la de Gloria, que sigue venturosamente

en activo en diversas facetas de la actuación y de la danza. Como dijo el poeta de Granada: “¿Quién te vio y no te recuerda?”... Era una escultura viva, desafiante, de una belleza sin igual...”

Fuente:

1. Entrevista resumida por Patricia Aulestia de Alba, la cual forma parte del material documental del CENIDI-DANZA José Limón.

ELENA NORIEGA

Susana Villafuerte

Pocos coreógrafos y maestros han sido tan amados por los bailarines como Elena Noriega. Tenía la más grande paciencia, nunca regañaba a nadie, y aun cuando cometieran errores los trataba con tantísimo cariño que los bailarines ponían su mayor empeño. Recuerdo los ensayos de su ballet *Tierra*, había enormes contingentes haciendo el mismo paso, y lograba la unidad por esa ternura con la que trataba a todo el mundo. Y el ballet fue un impacto, lograba plenamente el suceso de Miguel Covarrubias, el nacionalismo. Y desde el punto de vista teatral, lograba un gran espectáculo.

Felipe Segura

Mujer entregada a la danza. Mujer que crea y recrea su realidad. Mujer sensible, reflexiva, muy consciente de los otros, exigente, consentidora, dedicada y, sobre todo, muy observadora.

Elena Noriega nace en 1924 en la ciudad de México. Inicia sus estudios de danza en la Academia de la Danza Mexicana, en 1947, y al poco tiempo baila con el Grupo Experimental de la misma Academia. Su dedicación, expresividad y talento creativo la llevaron a obtener una beca en el Connecticut College. A su regreso, participa como bailarina y coreógrafa en las temporadas de Ballet Mexicano que dirigió José Limón. Al mismo tiempo imparte clases a un grupo de jóvenes principiantes. Sus coreografías *Tierra* (1951), *El invisible* (1952), *El maleficio* (1954) y *Tres juguetes mexicanos* (1954), tuvieron un gran impacto y aceptación tanto en el público como en los críticos de la época.

De sus obras, la más comentada y recordada fue *Tierra*. Se estrenó después de tres años de ensayos, el 25 de noviem-

bre de 1951, con música de Francisco Dominguez, escenografía de José Morales Noriega y vestuario de Arnold Belkin. Este trabajo es representativo de toda una época. Surge como consecuencia del ambiente que predominaba. Se daba una revalorización de lo indígena, y había una tendencia por estudiar más a fondo las tradiciones populares en la Academia de la Danza Mexicana, fomentada por el espíritu investigador de Miguel Covarrubias.

Los trabajos interdisciplinarios eran cosa de todos los días. Había reuniones de artistas e intelectuales en los que se gestaban y discutían ideas. A la casa de Elena Noriega asistían frecuentemente a este tipo de reuniones personalidades como Pedro Coronel, José Revueltas, Xavier Francis, y otros, quienes compartían con jóvenes que se iniciaban en la fotografía, pintura, literatura y, claro, en la danza. En



ellas había algo en común: a todos les interesaba México, y a todos les interesaba crear.

Los bailarines estaban muy integrados al ambiente cultural, asistían regularmente a exposiciones, conciertos y organizaban excursiones a lejanos y a veces casi inaccesibles lugares (aunque ahora no nos lo parezcan), para observar y conocer costumbres populares.

Fue en un viaje que hicieron a Pátzcuaro, a Janitzio, en día de muertos Nacho López, Rocio Sagaón, Arnold Belkin, Elena Noriega y José Morales Noriega, que presenciaron una danza tarasca que representaba la pesca y la siembra. A todos impresionó grandemente. Fue quizá en ese viaje en el que se gestó en Elena una tremenda curiosidad por el campesino y su relación con la tierra.

Después de ese viaje, parece ser, inició una reflexión a fondo sobre esa concepción y en sus clases empezó a trabajar algunos movimientos, que integraría a su obra. Este trabajo de concepción duró poco más de tres años, y fue de esta manera como los bailarines comprendieron y asimilaron los significados de cada movimiento trabajado en clase, que luego representarían en teatro.

A Elena siempre le han gustado los jóvenes. En esta obra ocupó más de 25 alumnos suyos, y también le pidió a Arnold Belkin que realizara el diseño del vestuario. Para él fue una importante experiencia mostrar su primer trabajo en el Palacio de Bellas Artes, junto con diseños de Covarrubias y Antonio López Mancera. Su fe en la juventud le correspondió. Su trabajo se presentó impecable. Las críticas de la época fueron todas positivas, consideraron a Elena "coreógrafa de altos vuelos" y a *Tierra* como una de las obras más sobresalientes de la temporada, que resume el sentir del campesino por el maíz, por la tierra.

El argumento se presentaba así en los programas de mano:

El tema de esta danza es el principio indígena mexicano de los dos aspectos de la tierra: el negativo —la tierra seca, la tierra como la muerte; y el positivo —la tierra fértil, creadora, que hace germinar el maíz y la vida. El primer movimiento, *Exodo*, se inicia por la tierra misma, personificada por una mujer indígena, que acoge en su seno a una niña que muere durante

el doloroso éxodo de los campesinos que van en busca de nuevas tierras fértiles. El segundo movimiento, *Despertar*, muestra las actividades cotidianas del pueblo: mujeres se peinan, muelen la masa, hacen tortillas y tejen telares. Los hombres hacen loza, fuman y cultivan la tierra. *Germinación*, la tierra como madre acoge con amor los tres maíces tradicionales que los hombres plantan en cada agujero. Los tres maíces nacen, crecen y viven como los seres humanos, y la tierra se alegra de verlos crecer y bailar alegremente. El pueblo apisona la tierra en una danza rítmica y sigue la cosecha. La tierra parece extender su influencia fecundizante al pueblo —todas las mujeres ya son maduras.

Para Elena, esta obra es su preferida de las realizadas en aquella época. Después, participaría también con el Ballet de Bellas Artes, con el Ballet Nacional Contemporáneo y con el Nuevo Teatro de Danza.

Tuvo la oportunidad de ser invitada por el nuevo gobierno cubano a colaborar como maestra y coreógrafa con el Conjunto Nacional de Danza Moderna y Folklore, allí realizó trabajos experimentales que le permitieron seguir desarrollando un estilo propio de enseñanza, basado en la utilización del ritmo, la voz, el movimiento del cuerpo y el espacio. A partir de estos momentos su interés se centró en la búsqueda por lograr una mayor sensibilidad y capacidad de expresión.

Radicó varios años en Cuba y a su regreso trabajó con presidiarios y tuvo algunos grupos de jóvenes bailarines. Su interés por los jóvenes se mantuvo y fue asesora de los trabajos del Taller Movimiento-Espacio de la ENEP-Acatlán, a través de reuniones semanales que mantuvo desde 1976 hasta 1985 con Carmen Castro, una de sus discípulas, y estuvo dispuesta siempre a colaborar con sus reflexiones y observaciones.

Elena sigue trabajando y reflexionando callada pero constantemente.

Fuentes:

1. *Entrevista a Arnold Belkin* por Susana Villafuerte. Enero 1988. Archivo Mexicano de la Danza.

EVA ROBLEDO

Margarita Tortajada Quiroz

Eva Robledo nos transmite con su sonrisa permanente el entusiasmo y la constancia que pone en su trabajo, y el cúmulo de experiencia y recuerdos que guarda por su vida dentro de la danza.

Eva Robledo Muro se inició en la danza desde muy pequeña, tomando clases en Bellas Artes, cuando su director era Carlos Mérida. En 1947 ingresó a la Academia de la Danza Mexicana, recién creada, y cuyas directoras eran Guillermina Bravo y Ana Mérida.

Dos años después, en 1949, con un grupo de compañeras, encabezadas por Guillermina Bravo, fundaron el Ballet Nacional de México. Los recuerdos que tiene de entonces son muy bellos, por el esfuerzo conjunto que realizaron todos sus miembros para desarrollar su trabajo.

En Ballet Nacional bailó gran parte del extenso repertorio, como *Madame Bovary*, *Variaciones* y *La maestra rural* de Josefina Lavalle; *En la boda* y *Fuerzas nuevas* de Waldeen; *Recuerdo a Zapata*, *El Zanate*, *La nube estéril* y *Cuauhnáhuac* de Guillermina Bravo, entre otras. Sus maestros de danza fueron Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Xavier Francis, Waldeen, David Wood, Sonia Castañeda, Guillermo Keys; en clases de rítmica musical, Guillermo Noriega; de teatro, Guillermo Serret, y de folklore, el maestro Toriblanca.

Dentro de esta compañía tomó parte en múltiples actividades, como las temporadas anuales en el Palacio de Bellas Artes, los ballets de masas en el Auditorio Nacional, la gira que realizaron por todo el bajío con la Comisión del Maíz; su trabajo en Oaxaca, en 1950, con Josefina Lavalle, Aurea Turner y Evelia Beristáin, para la inauguración de la Plaza de la Danza; las giras por todo el país (los estados de Michoacán, Veracruz, Guerrero, San Luis Potosí, etcétera), y a países de Europa y Asia en 1958, que significó una gran experiencia, no sólo para Eva, sino para todos los que participaron en ella. Además, a partir de 1954, con la fundación de la primera escuela de danza del Ballet Nacional, Eva

Robledo desempeñó el cargo de maestra y directora de la misma.

Aunada a su actividad en Ballet Nacional, Eva Robledo participó como coreógrafa para la televisión dentro de las obras de teatro semanales, dirigidas por el maestro Salvador Novo y Enrique Alonso.

Sale de Ballet Nacional, en 1959, y continúa impartiendo clases en el Instituto Mexicano del Seguro Social, clases que había iniciado desde 1948 y se prolongarían hasta 1969, cuando se jubila.

Su actividad como bailarina continúa, participa en el Ballet Aztlán de Silvia Lozano por dos años, con quien realiza giras en varios teatros de la ciudad de México y de los Estados Unidos; en 1963 es fundadora del Ballet Preclásicos y Modernos que realizaban funciones populares en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, y participaba en



ballets de masas, como *El enviado del sol* y el de la Plaza de las Tres Culturas, montado este último por Ana Mérida, así como obras de teatro dirigidas por los maestros Ángel Salas y Efrén Orozco. En 1964 participa como solista en el Ballet Kedem de Moshe, y en 1971 funda el Ballet Metropolitano que dirige hasta la actualidad, donde ha creado numerosas coreografías.

El Ballet Metropolitano lo forman alumnos de diversas instituciones, y con él Eva Robledo ha realizado una gran labor constante: dando funciones sabatinas culturales en el Club de Periodistas de 1972 a 1974; presentándose dentro de las temporadas de danza moderna en el Teatro Casa de la Paz de 1972 a 1977; participando en diversos eventos culturales organizados por el Sindicato Ferrocarrilero en el Teatro del mismo nombre y en giras alrededor de todo el país; funciones en los parques de las delegaciones del Distrito Federal y en la isleta de Chapultepec en actividades organizadas por FONAPAS; programas en el Canal 11; funciones en planteles del Instituto Politécnico Nacional, en los Coloquios de Danza organizados por el IMSS, el Teatro de la Danza, y en actividades organizadas por el CREA.

Su labor como maestra, además del IMSS, se ha extendido al Sindicato Ferrocarrilero, donde ha trabajado desde 1975 hasta la fecha; en la Universidad del Estado de México de 1976 a 1979; en la Escuela de Enfermeras de la ciudad de Cuernavaca, Mor., y maestra en el Instituto Politécnico Nacional de 1983 a 1985.

Su actividad en la danza no sólo ha abarcado el salón de clases y la dirección de su grupo, sino también la danza acuática y los eventos deportivos del IMSS y Sindicato Ferrocarrilero, y su trabajo dentro de la coordinación artística y cultural de la Olimpiada de 1968, en el área de danza, dirigida por Ana Mérida.

Eva Robledo dejó de bailar en 1985 y su entrenamiento, en diversas etapas, después de Ballet Nacional, ha sido con Serge Unger, Martin Lemus, Myrna Villanueva, John Fealy, Bodil Genkel, además de seminarios del IMSS con maestros mexicanos y extranjeros de diversas técnicas, y hasta hace dos años, con Federico Castro.

Dentro de toda esta actividad, hay dos cosas que quisiera enfatizar: su trabajo como maestra y como difusora de la danza, que han dado satisfacciones que Eva Robledo ha recibido a lo largo de su vida en estos aspectos.

Su trabajo como maestra se avoca, fundamentalmente, a sensibilizar a sus alumnos hacia la danza y el arte en general, lo que les permite tener una educación más integral,

y les da posibilidades para un acercamiento a una realidad más rica que la cotidiana. Así, sus alumnos han logrado desarrollarse más ampliamente, enriqueciéndose como seres humanos, aunque no se dediquen de lleno a la danza. Entre sus alumnos han destacado algunos que han hecho de la danza su profesión, como Guillermo Maldonado y Rosa Martha Bracho, gracias al talento que Eva ha sabido reconocer y moldear en ellos, y al impulso que les ha dado, contagiándolos de su entusiasmo y amor por el trabajo.

La labor de difusión que Eva realiza con el Ballet Metropolitano, en lugares donde tradicionalmente la danza, y en especial la danza contemporánea no ha sido vista, es parte del esfuerzo que muchos de sus creadores han promovido para tener acceso a un público mayor, para que éste conozca y participe, como espectador y también activamente, dentro de la danza.

Las satisfacciones que Eva Robledo a lo largo de su vida ha recibido son enormes. Durante casi 35 años como maestra ha podido formar a numerosos bailarines, y a pesar de que *se van, uno tiene el gusanito y sigue atrayendo a gente, la hace de nuevo y vuelven a partir*. Ella dice que ese trabajo es como dejar una pequeña semilla, que con el tiempo va desarrollándose y *a mí me da mucho gusto trabajar con ellos, hacerlos, porque ve uno su trabajo realizado en otra persona, y después verlos convertidos en bailarines o maestros... y sus primeras clases las tomaron conmigo. Claro, hay que trabajar mucho, pero te diré, uno lo hace con tantas ganas, que ni pesado se hace*.

Todo este esfuerzo y entusiasmo que pone en su labor le ha dado a Eva Robledo el cariño de sus "muchachos". Recuerda vivamente a Rosa Martha Bracho, quien dio sus primeros pasos con ella en Ballet Nacional, *era tremenda, y cuando regresó de la URSS se presentó en Bellas Artes y fui a saludarla. Yo pensé que no iba a recordarme y cuando me vio se salió de toda la gente que la rodeaba, nos abrazamos y me dijo "tú me hiciste, tú me pusiste en este camino, tú luchaste conmigo en mis primeros pasos". Esos son los bonitos momentos de satisfacción que he ganado*.

Y esos recuerdos son los que llenan la vida de Eva, además de su constante trabajo, que es justo reconocer por todos nosotros, pues es lo que le da vida a nuestra danza.

Fuentes:

1. *Charla de Danza* con Eva Robledo, 7 de septiembre de 1987, CENID-DANZA, Conductor: Felipe Segura.
2. *Entrevista con Eva Robledo*, por Margarita Tortajada, enero de 1988.

MARÍA ROLDÁN

Susana Villafuerte

María Roldán tiene un lugar especial en la historia de la danza en México por haber sido solista y primera bailarina del Ballet de la Ciudad de México (1943-1947), primera compañía profesional de danza clásica, y sobre todo por haber dedicado más de cincuenta y cinco años a este arte.

"Mariquita" —como cariñosamente la llaman sus compañeros y amigos— inició sus estudios de danza en 1933. Era una época en la que en la ciudad de México una joven no salía sola y el futuro normal para una mujer era el dedicarse al hogar, ser madre, y quizá, ante la influencia de los cambios sociales en Europa después de la Primera Guerra Mundial, ser profesionista de medio tiempo. La danza entonces no era un arte valorado, no se le consideraba una profesión digna. Las niñas ricas estudiaban piano y ballet sólo como complemento de su educación formal, y a veces daban funciones de beneficencia (a las que Mariquita siempre pedía que la llevaran), pero no era un motivo de vida.

En este ambiente, las peticiones de una niña que quería que la llevaran a una escuela de danza no eran tomadas en serio, y era motivo de regaños el que se parara de puntas sobre sus zapatos tenis para intentar bailar el *Jarabe tapatío*. Tuvo que esperar algunos años para tomar su vida en sus manos.

Sólo una intensa vocación y el gran placer que le causaba bailar, permitieron que la niña Mariquita mantuviera ese interés por estudiar danza. En la primera oportunidad que tuvo, al oír hablar que en el Conservatorio Nacional de Música enseñaban baile, se atrevió a salir sola e ir a las calles de Moneda *a ver si de verdad había una escuela de baile allí*. Por un tiempo acudió a observar lo que ocurría en el salón donde se impartían clases, simultáneamente, a tres grupos.

Cuando la Escuela Nacional de Danza pasó al edificio de la Secretaría de Educación Pública, aprovechó que no

se requería de la autorización de sus padres, y se inscribió sola.

Tomó sus primeras clases con el profesor Carol Adamchevsky —un señor alto, delgado y con un vozarrón que siempre ordenaba. Tenía un grupo numeroso de muchachos y muchachas, ellas con uniforme: *un vestidito de color naranja, de cabeza de indio, con un cinturón azul rey*. Todo era muy ordenado, disciplinado, y ya sabían algunas rutinas que ella tuvo que aprender con rapidez. En la presentación del examen final de ese su primer año la colocaron ya en primera fila.

En el siguiente año, la escuela se reorganizó y además de tomar técnica clásica con el maestro Hipólito Zybine, tomó otras clases: baile español con el maestro Ernesto Agüero, acrobático y tap con la maestra Tessy Marcué, baile mexicano con la maestra Gloria Campobello, baile moder-



no con Dora Dubi, e historia de la danza. Más tarde tomaría clase con Xenia Zarina y Micho-Ito. *Todo lo que me daban me fascinaba. Todas las materias me gustaban... pero, claro, me gustaba mucho más la técnica clásica; todo lo que ponían, para mí era novedad, era nuevo... Le sacaba partido porque todo me gustaba.*

Pasaba toda la tarde en la Escuela de Danza, y en su casa le dieron "el consentimiento" ante su promesa de estudiar una carrera que sí consideraban profesional: Química. Su vida, entonces, se complicó entre las obligaciones de la escuela de Ciencias Químicas y la de Danza: a una asistiría por obligación, a la otra por vocación.

En técnica clásica, después de estar con el maestro Zybine, pasó con la maestra Linda Costa, con quien estudió durante dos años. Su afán por estudiar y su juventud, la llevaron a solicitar —junto con Edmé Pérez Vega, Lourdes González Meza, Bertha Hidalgo y Chabela Luna— a la señorita Nellie Campobello, directora de la Escuela, pasar a tomar clases con la maestra Estrella Morales, quien aunque era algo ruda *daba una clase muy bonita*. Próximos los exámenes, la maestra Morales enfermó y regresaron con la maestra Costa, quien les exigió para el examen final usar zapatillas de punta. *Pues, ¡a conseguir las zapatillas y tratar de pararnos en las puntas!... Yo, como me paraba con tenis, a mí los zapatos de punta me parecieron de maravilla... el día que compraron mis zapatillas, dormí con ellas, y cuando despertaba, las tentaba y decía: ¡Ay! mis zapatos de punta, y sí, así nos presentamos al examen, con zapatillas de punta.*

Pasado el examen, "las quintuples" —como les decían— se pusieron a practicar solas, luego, la maestra Gloria Campobello les dio clases diarias... *y dimos una adelantada terrible*. A fin de año se presentaron en el Teatro Orientación *y aunque todos decían: "pues un grupito de cinco personas va a ser un fracaso", pues no. Las cinco cubríamos el escenario perfectamente y nos desenvolvíamos muy bien.*

En el último año de mis estudios se me ocurrió casarme, y me retiré lo indispensable, pero en seguida volví, porque yo no podía estar lejos de la Escuela de Danza. Se graduó con otros siete bailarines.

En 1943, cuando se forma el Ballet de la Ciudad de México, fue llamada de inmediato. Los integrantes firmaron un contrato y seguían un reglamento muy estricto: *Teníamos que estar en punto. En punto empezaba el ejercicio de*

barra y en seguida el ensayo de los distintos ballets. Trabajábamos mucho, desde las cuatro de la tarde, y eran las diez de la noche y no salíamos aún. Hacían un corte, nos daban una torta, fruta, chocolate, té o café.

En la primera temporada (1943) bailaron *Las sílfides, Umbral, Fuensanta, El espectro de la rosa, La siesta de un fauno, Vespertina y El sombrero de tres picos*. En esta última obra, Martín Luis Guzmán y otros directivos, la escogieron para bailar español con el papel de la molinera.

Don Martín era el Presidente del Ballet de la Ciudad de México y asistía con frecuencia a los ensayos. Todos los bailarines le tenían temor y respeto.

Después de la última temporada (1947), Mariquita tuvo la oportunidad de ir a Nueva York a estudiar con el maestro Vincenzo Celli, quien fuera alumno de Enrico Cecchetti. Fueron también Gloria Campobello y Fernando Schaffenburg, y se encontraron allí con un gran personaje muy apegado a las actividades de las hermanas Campobello, el pintor José Clemente Orozco, quien exponía frecuentemente en Nueva York. *Vendía sus cuadros como pan caliente, conocía muy bien Nueva York, y nos llevaba a pasear.* Con el maestro Celli tuvo clases particulares, además de tomar su curso de perfeccionamiento: *la técnica y las clases que daba el maestro Celli eran de fábula. Todos los días cambiaba las combinaciones, y además había días exclusivamente para salto, había días para piruetas y otros exclusivamente para pasos pegados, batidos. Era una disciplina muy estricta y había que seguirla al pie de la letra, porque con él no se andaba uno sobre las ramas.* Mariquita aprendió el método del maestro Celli y a su regreso a México, lo aplicó en sus clases.

Su carrera como maestra ha sido larga y constante. Participó clases en el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (1961-1962), fue inspectora de maestros de danza y escuelas particulares por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes (1962-1964), y fue maestra en la Escuela Nacional de Danza hasta 1983.

Toda una vida dedicada a la danza.

Fuentes:

1. *Charlas de Danza* con María Roldán, CENIDE-DANZA, "José Limón", marzo 12 de 1985, Conductor: Felipe Segura.
2. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes.

FELIPE SEGURA CABALLERO ANDANTE DEL BALLET CLÁSICO EN MÉXICO

Josefina Lavalle

Mi primera ambición fue ser actor... Para Felipe, el camino a Hollywood se había abierto después de que la huida de su casa —junto con la complicidad de su primo— los había llevado, al fin, a abordar el autobús, rumbo a la frontera de México con los Estados Unidos.

Poco después, el sueño terminaba con el forzado retorno al hogar paterno, una vez que habían sido localizados por sus familiares en la norña ciudad de Monterrey.

El castigo fue severo. Había que pagar el precio de la huida sirviendo en casa como mandadero. Felipe, siempre arrogante y sin complejos, aprovechaba el castigo para obtener, a través de su nuevo cargo de "mandadero oficial" de la familia, algunas ganancias que le permitieron adquirir un puesto de plantas en el mercado cercano.

Sorprendida la familia por las exitosas inclinaciones de Felipe hacia los negocios, resolvió canalizar sus inquietudes por medio de la formalización de sus estudios en la escuela de Comercio, consiguiéndole simultáneamente su ingreso como empleado a la Secretaría de Hacienda, lugar que la familia consideraba el adecuado para sus inclinaciones, con la seguridad de que allí se forjaría un futuro promisorio.

Pero los sueños de Felipe por ser actor de cine no se habían desvanecido. Un día, camino a la escuela, lo sorprendió en una esquina una bella mujer que iba sobre un carro tirado por dos caballos blancos que, saliendo de un cartel, anunciaba la Academia Cinematográfica de México.

Sin siquiera pensarlo, encaminó sus pasos hacia la calle de Reforma donde, según decía el anuncio, se encontraba el lugar de sus sueños.

Maravillado entró a aquel palacio porfiriano que por aquel entonces ocupaba la Academia. Emocionado y em-

bargado por una atmósfera mágica se percató de que cruzaba por grandes salones con estucados espléndidos, divididos por increíbles escalinatas de mármol y rodeados de bellísimos y cuidados jardines. Tímido pero a la vez seguro, solicitó su inscripción.

La realidad se convertía en el sueño deseado. Actuación con Rodolfo Usigli, técnica cinematográfica con Celestino Gorostiza, pronto empezaban las puestas en escena de obras de Usigli, Villaurrutia, posiblemente después Shakespeare o Tennessee Williams. Por lo pronto, danza con Dina Torregrosa, la primera y más famosa intérprete de *La Coromela* de Waldeen. Ella habría de poner atención especial en el entrenamiento dancístico de Felipe, en sus primeros pasos en el ballet clásico...

Un día, cursando ya el tercer año de la Academia Cinematográfica, Dina Torregrosa lo tomó de la mano y lo lle-



vó al Palacio de Bellas Artes. Subieron al tercer piso, por las frías escaleras que tienen acceso por la Av. Hidalgo — la entrada de los artistas. Atravesaron enormes salones con espejos y barras, y llegaron a un donde se encontraba mucha gente, que, toda en mallas, saltaba y giraba. Dina lo presentó con una bella señora que observaba el ensayo. Amigablemente le preguntó su nombre y la fecha de su nacimiento. “Tu signo es el mío, le contestó, naciste bajo el signo de la casa de la inteligencia”. La bella señora era Nellie Campobello y el encuentro había sido afortunado. Presagiaba para Felipe un posible camino de éxitos en el campo de la danza. Nellie, en aquellos tiempos, era señora, ama de la danza en la esfera oficial.

Con la buena intervención de Dina, Nellie Campobello contrató de inmediato a Felipe para actuar en el Ballet de la Ciudad de México que ella dirigía. “Habrá que estudiar mucho” —le dijo— y extendiéndole la mano junto con una bella sonrisa, le anunció que ya tenía su primer papel en el ballet *El sombrero de tres picos*. El papel consistiría, aunque Felipe aún no lo sabía, en cargar en silla de manos al Sr. Corregidor.

Con enorme entusiasmo, Felipe asistió durante tres días a los ensayos de la Compañía, en tanto adquiría sus mallas y las zapatillas adecuadas. Su asombro crecía junto con su interés. Todo le llamaba la atención, todo era nuevo, pero sus ojos no dejaban de ver a una figura que se destacaba; era una bailarina bella, rubia y muy blanca, preguntó quién era y alguien cerca de él comentó: “Es Glorificita Campobello...” como cariñosamente le llamaban a la misteriosa hermana de Nellie. Su emoción fue grande, bailaría en la misma Compañía con aquella gran estrella a la que ya había visto bailar hacia poco...

Una vez que tuvo su flamante equipo Felipe se dirigió al ensayo entrando por la puerta de los artistas hasta los vestidores para varones. Nuevamente tímido, y a la vez seguro, encaminó sus pasos al salón de clases, y decidido se lanzó atrás de la primera fila de bailarines, a imitar lo que hacían. Las clases tenían sus reglas y fue severamente colocado por la señorita Gloria en la última fila, allí, uno de los compañeros le hizo algunas correcciones, Felipe se encontraba por primera vez con Guillermo Keys, quien sería uno de sus mejores amigos y compañero de andanzas dentro de la carrera de bailarín.

El trabajo dentro de la Compañía era duro y requería de una disciplina rigurosa. Felipe debía combinar sus acti-

vidades artísticas con el trabajo burocrático de la Secretaría de Hacienda.

La Compañía se preparaba para su próxima temporada en Bellas Artes. *Umbra! El circo Orrin, Alameda 1900, Vespertina, Obertura republicana, Fuensanta*, entre otras, eran las obras que se estrenarían en aquella temporada de 1945.

La suspensión de algunos bailarines por problemas de disciplina y administrativos, favoreció a Felipe, y con su buena estrella obtuvo nuevos papeles que harían de su debut inminente, todo un acontecimiento para él y para su sorprendida familia.

Hollywood estaba olvidado y el camino de una gran figura de la danza clásica de México se había iniciado.

En adelante la vida artística de Felipe Segura iría en ascenso, ocupando todo su tiempo. Grandes personalidades del mundo del arte y de la danza se cruzarían en su camino: José Clemente Orozco, Carlos Chávez, Martín Luis Guzmán, Alicia Markova y, en especial, Anton Dolin, quien haría realidad su huida a Nueva York.

Las cualidades de Felipe, su entrega y devoción por su profesión y la beca otorgada por el Sr. Dolin, le permitieron saltar al mundo internacional de la danza clásica. En el Ballet Arts School, en Carnegie Hall, realizaría estudios con los maestros más famosos de la época: Marian Ladre, Vladimir Dokoudowsky, Nina Stroganova, Vera Nemtchinova, Edward Caton, Yeichi Nimura y el propio Anton Dolin. Más tarde, Bronislava Nijinska y Michel Pannaeff.

El ascenso de Felipe en la carrera de bailarín no fue gratuito; su devoción, su empeño y su disciplina, aunado a su talento lo llevaron a ocupar lugares de gran importancia en otros países, y en el suyo propio le esperaba el máximo sitio.

Las giras no se hicieron esperar. Con el Ballet de Alicia Alonso recorrió Centro y Sudamérica; fue contratado por el Gobierno de El Salvador para fundar una escuela en ese país, pero su inquietud por su preparación le era fundamental, y así volvió los ojos a Europa y tomó contacto con nuevos maestros: Olga Preobajenska, Paul Goubé, Nora Kiss, Alexander Bolin y, en Londres, con Vladimir Idzikowsky.

Actuó con el Ballet de Champs-Élysées, con el famoso Ballet de París de Roland Petit; estuvo dentro del Gran Ballet del Marqués de Cuevas, e incursión en otra de las ramas de la danza, desde siempre de su interés: la danza española, esta vez formando parte del grupo de Teresa y Luisillo.

Pero la mayor y mejor labor de Felipe Segura habría de realizarla en su país. Una vez apagada la estrella del Ballet

de la Ciudad de México de Nellie Campobello, sería Felipe quien encabezara la lucha por el desarrollo y la práctica del ballet clásico en México.

El campo estaba virgen y la tarea no era nada fácil. Sería necesario entrenar bailarines dentro de la difícil técnica, lo cual requiere tiempo y mucho esfuerzo y una impecable enseñanza del sistema. El montaje de obras del repertorio clásico tradicional, poco o nada conocidos hasta entonces en México. El logro de un amplio apoyo económico por parte de las autoridades gubernamentales, en beneficio de una rama de la danza que había sido dejada o mejor dicho eclipsada por el movimiento nacionalista de la danza moderna mexicana, muy fuerte en aquellos momentos.

Felipe debía llevar todo el peso y ser necesariamente autónomo. Buscar el patrocinio privado y la confianza de sus bailarines.

Si ya en 1950 había montado por primera vez el *Lago de los Cisnes* con un elenco mexicano, ahora en 1954, fundaría uno de los grupos de ballet clásico de mayor prestigio y tradición en nuestro país: el Ballet Concierto de México, en sociedad con Serge Unger. Felipe actuaría como primer bailarín y director adjunto.

La nueva Compañía llevaría a cabo su temporada inaugural en el Teatro Virginia Fábregas, e inmediatamente se daría a conocer en toda la República, realizando giras con obras del repertorio clásico, actividades poco usuales en aquellos tiempos.

La Compañía no se quedó solamente en México; actuó también en el extranjero, y tuvo destacada actuación con la ópera internacional, en la temporada de 1959.

Al fin, tras de diez años de intensa labor, el Ballet Concierto de México se oficializa, con el nombre de Ballet Clásico de México, y con Felipe Segura a la cabeza como director artístico.

Pero Felipe siempre inquieto, y acostumbrado a su feliz independencia, rompe con el INBA y reinicia su tarea per-

sonal rechazando el Ballet Concierto de México, con el que continuó su labor a la que había dedicado su vida: el desarrollo del ballet clásico en México.

Los cambios sexenales y los consecuentes en la política cultural y artística del país, inducen a Felipe Segura a reencontrarse con la danza clásica oficial y a pedido del INBA, acepta el cargo de director artístico del aún vivo Ballet Clásico de México, compañía que casi inmediatamente cambia su nombre por el de Compañía Nacional de Danza, de la cual fue fundador y su primer director artístico.

No cabe duda y nadie podrá negarlo, que el nombre de Felipe Segura está y estará por siempre ligado con el desarrollo del ballet clásico en nuestro país.

La labor de Felipe en el campo de la danza clásica en México es única y singular. A él se debe el montaje con elenco mexicano de las siguientes obras del repertorio clásico: *El lago de los cisnes*, *Las sílfides*, *Cascanueces*, *La noche de Valpurgis*, *Giselle*, *Gran pas de quatre*, *Don Quijote*, *La muerte del cisne*, *Las bodas de Aurora*, *Coppelia*, y como coreografías propias, entre otras: *Café Concordia*, *Tres tiempos de amor*, *Pedro y el lobo*, *La valse*, *Pas classique* y *Esmeralda*.

Su labor fue siempre intensa, incesante, persistente y muchas veces con los vientos en contra, sin embargo salió adelante, triunfó como bailarín, como director, como *regisseur*, como artista, y sobre todo dio a conocer el repertorio tradicional del ballet clásico a varias generaciones de bailarines y al público de México.

Felipe pudo haber logrado su sueño, triunfar en Hollywood, es decir, en el extranjero, y sin embargo se comprometió con México y con los bailarines de su país.

Su vida y su obra están aquí. Felipe Segura, elegante, atento, excelente conservador, caballero de cuerpo entero.

Fuente:

1. Memorias inconclusas del maestro Segura.

LUPE SERRANO

Sylvia Ramírez

Lupe Serrano partió de la ciudad de México con destino a Nueva York, a finales de 1951. Iba llena de entusiasmo, fervor y amor por la danza; sin contrato, sin la seguridad de ingresar a alguna compañía de ballet, pero con el talento y la fe en sí misma —cualidad que la caracterizó desde muy niña—, así como con una sólida preparación técnica, cualidades que le abrieron, de inmediato, las puertas del Metropolitan Opera House, y un poco más tarde las de American Ballet Theatre, hasta llegar a convertirse en una de las primeras bailarinas más famosas de su época. Alcanzó renombre internacional en las capitales del mundo donde el ballet ha prevalecido por más de 300 años, en Europa, en la Unión Soviética, y en momentos en que Fonteyn y Plisetskaja eran los ídolos máximos. En el Covent Garden de Londres obligó a los ingleses a despojarse de su aparente frialdad, cuando al interpretar *El combate* la galería se vino abajo a patadas, aplausos y gritos.¹

Siempre se entabló polémica con respecto a si Lupe era o no mexicana. Sabemos a ciencia cierta que nació en Santiago de Chile, de padre español y madre mexicana, y que a la edad de trece años llegó a México. En el programa de lujo del INBA dedicado a ella, en el año de 1955, aparece una biografía de esta gran artista, donde aclara el punto que transcribo a continuación:

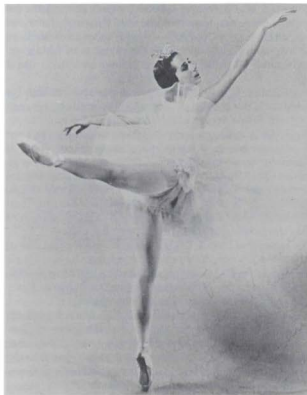
Al preguntarle sobre ese clima de incertidumbre que la rodea respecto a su nacionalidad, nos contesta que para ella, en su corazón hay dos patrias: la original donde nació, Chile y la otra, en donde transcurrió la segunda mitad de su vida —doce años— México, país al que llegó a la edad de trece años ya con las posibilidades para poder apreciarlo, admirarlo, sentirlo, llevarlo dentro de sí como su segunda patria. De tal suerte que Lupita no niega a su patria de origen ni a su patria espiritual; a una le debe sus primeras experiencias y a la otra su formación artística. Con esto queda firmemente establecida su posición patriótica.

Lo cierto es que Lupe, desde la edad de cuatro años, se presentó con un grupo de niños en su país de origen, bailando el *Jarabe tapatío* que le enseñó su madre.

Al llegar a México ingresó a la Escuela Nacional de Danza que dirigían las hermanas Campobello, haciendo su debut profesional con el Ballet de la Ciudad de México en 1945. Los primeros papeles que le tocaron desempeñar fueron en el conjunto de *Silfides* y *Alameda 1900*.

Pero la maestra más importante de su carrera, a la que ella considera se debe su decisión de transformarse en bailarina profesional, fue la inolvidable Madame Dambré. Hacemos una vez más referencia al programa citado anteriormente:

... a este respecto Lupita Serrano dice de la Sra. Dambré que su presencia cerca de ella es muy importante en su carrera, no



sólo por lo que le enseñó, sino por el entusiasmo que le hizo sentir por la danza clásica. Le exigió empeño, dedicación, le despertó un sólido cariño, obligándola a trabajar por este arte hora tras hora. Lupita la considera hoy como su ángel tutelar, la mujer que con su entusiasmo le abrió realmente las puertas de lo que habría de ser su carrera artística.

Alrededor de 1950, se empieza a oír hablar del Ballet de Nelsy Dambré. Madame —como todos nosotros la conocimos siempre— de su propio peculio y aún a costa de él, sostuvo esta compañía para impulsar a Lupe y a otros elementos que posteriormente se convirtieron en los pilares de la danza clásica en México hasta nuestros días. Entre ellos podemos citar a: Laura Urdapilleta, Felipe Segura, Sonia Castañeda, Nellie Happee y Jorge Cano. Con este grupo, Lupe tuvo oportunidades que cimentaron su fama posterior. Al lado de César Bordes, su pareja ideal, bailó: *Coppelia*, *El lago de los cisnes*, *los pas de deux de Cisne negro*, *Pájaro azul*, *Cascanueces*. Hicieron giras por toda la República Mexicana; se presentaron en el Palacio de Bellas Artes, en los teatros Colón e Iris, y en la incipiente televisión, marcando toda una época que dio origen a las futuras generaciones de bailarines que se enamoraron de la danza clásica.

A finales de 1949, Lupe comienza a probar sus alas, fue contratada por el ballet de Alicia Alonso junto con sus compañeros Felipe Segura y Salvador Juárez. En esta compañía todavía tenía categoría de cuerpo de baile y viaja por Centroamérica. A su regreso participa en la temporada de danza moderna de la Academia de Danza Mexicana, al lado de César Bordes, en una coreografía de Lucas Hoving creada especialmente para ellos: *La tertulia*, con un arreglo musical del vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas, que constituyó un éxito rotundo. El coreógrafo y bailarín estrella de esa temporada era nada menos que José Limón.

También al lado de César Bordes inician el programa de televisión *Un instante de danza*, que habría de convertirse en uno de los de mayor popularidad en el país, y que dio pie para que muchos bailarines alcanzaran renombre nacional como Laura Urdapilleta y Felipe Segura.

Desafortunadamente para México, a Lupe le llegó el momento —con palabras dichas por César Bordes en su *Charla de Danza* del 21 de mayo de 1987— en que “el saltén le quedó chico”; tuvo que marcharse a otro país por falta de apoyo oficial. (Madame Dambré perdió todo su dinero en la temporada que financió en Bellas Artes y se marchó

a dar clases a San Salvador. Cabe recordar que no fue sino hasta 1963, con la creación del Ballet Clásico de México, que el INBA prestó su apoyo oficial y económico al ballet clásico en México. Los grupos existentes antes de esa fecha fueron de iniciativa privada).

Y es como llegamos a lo descrito en el primer párrafo de esta semblanza. Lupe llega a los Estados Unidos, y es aceptada por el Metropolitan Opera House; pero antes de firmar el contrato, se le ofrece otro con la categoría de solista en el Ballet Ruso de Montecarlo, dando así comienzo su ascenso hacia la fama.

Durante año y medio baila con el Ballet Ruso, al cabo de los cuales esta compañía cesa en sus actividades durante dos años, y Lupe es invitada por el maestro Igor Schwetoff para formar parte de un grupo de concierto de diez personas, con el objeto de crear un repertorio nuevo con artistas jóvenes. Realizan una gira por Colombia y Ecuador, al cabo de la cual regresan a Nueva York, donde le ofrecen a Lupe contrato con el American Ballet Theatre, compañía con la que permanece a lo largo de quince años, llegando a convertirse en una de las primerísimas figuras.

Durante varios años, Lupe regresó a México para pasar sus vacaciones, ocasiones que se aprovechaban para invitarla a bailar y a impartir clases. Mi recuerdo de ella es justamente de estas ocasiones, y este recuerdo será siempre imborrable por la sencillez y entusiasmo con que nos entregaba sus conocimientos y avances. Recuerdo sus clases en un estudio de las calles de Bucareli, cuyos directores eran Sonia Castañeda y Francisco Araiza; en el primer estudio de Ana de Castillo; en el de Ballet Concierto, en Hidalgo No. 61, y en el de Madame Dambré en la Colonia Narvarte. Llegaba a México, según ella para descansar, pero no soportaba más de dos semanas de inactividad, al cabo de las cuales empezaba a impartir clases. Recuerdo la vez en que nos invitó a Anita Cardús, Mamá Cardús (nuestra pianista en Ballet Concierto) y a mí a tomar clases con ella en el estudio de Madame. Ella hacía clase, la daba, nos corregía, se regañaba a sí misma y a nosotros, nos montaba las variaciones de los ballets del repertorio; aún conservo en la memoria su versión del hada de azúcar del *Cascanueces* de esa época. Para mí, Lupe fue y seguirá siendo mi máximo ídolo como bailarina.

En 1955, Lupe llegó a México formando parte del American Ballet Theatre en calidad de solista y ocupando el sexto lugar del elenco; sin embargo, ya obtuvo grandísimo éxito con sus interpretaciones *Combate*, *Interplay*, *Don Quijote*,

Dedicamos

esta edición a Lupe Serrano, extraordinaria artista de ascendencia mexicana, con motivo de su visita a la metrópoli, integrando el elenco del Ballet Theatre. Además de su talento y de sus excelentes facultades, hay en ella todo un ejemplo de perseverancia. Su simpatía y su hermosura están en equilibrio con su personalidad y con la ardiente fe en su vocación artística. Es en México donde se alumbró su propio hallazgo y aquí se inicia también en el amoroso cultivo del giro armónico, de los ritmos elocuentes y la agilidad del movimiento eurítmico.

En otros climas, bajo el sol de otras culturas, logra afinar sus virtudes estéticas. Porque además de su fervor de artista, iba en ella el tesoro de la juventud y la graciosa elasticidad; la belleza, el sentido de lo poético, lo clásico, lo tradicional y lo moderno, en una sola inspiración dinámica. Los valladares se abatieron y se encontró de pronto, bañada en luz espléndida.

Vuelve así a México, donde ahora la envuelven recuerdos y esperanzas. De-seamos coronar su arribo desde estas líneas y despedirla con la clara certidumbre de su triunfo universal; tal es, al menos, el vivo deseo de quienes la hemos visto discurrir por el escenario, como una ráfaga de luz tensa y milagrosa. Que se abran para ella todos los caminos y se aproximen todas las cumbres.

Lic. Miguel Álvarez Acosta.

Director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

etc. Es en este momento, cuando el INBA, cuyo director era el Lic. Miguel Álvarez Acosta, le edita un programa de lujo cuya dedicatoria se reproduce en la parte superior. Este programa contiene, además, su biografía hasta esa fecha, críticas de periodistas nacionales y extranjeros con respecto a sus incipientes triunfos; menciona la publicación del *Dance Magazine* del mes de abril del mismo año, en donde aparece su biografía, y otro artículo en el que se menciona a Lupe como una de las bailarinas que más han progresado. Transcribimos:

Magnífica en la Reina de los cisnes, luminosa en Tema y variaciones, distinguida en Myrtha de Giselle y terrorífica en Don Quijote. Es una bailarina de garra y sus piruetas son impresionantes.

Se mencionan también datos sobre su nacionalidad y sus maestros y, finalmente, algunos de sus conceptos sobre danza, mismos que reproduzco:

... el secreto de una gran bailarina estriba en amar con pasión el baile, pasión que debe desembocar en una constancia suprema, ya que es necesario trabajar intensamente hasta dominar la técnica, no enredarse con ella; no olvidar el objeto de la interpretación. En otras palabras, que no resulte una gimnasia, sino un verdadero arte: crear. Entender que la danza es un arte que se proyecta hasta llegar a una comunicación íntima con el público. Que ningún obstáculo impida a la bailarina sentir y vibrar en el momento preciso de actuar.

Al término de la temporada en México, Ballet Theatre continuó su gira por Centro y Sudamérica. Al año siguiente, Lupe fue invitada por el INBA para dar una serie de conciertos en el Palacio de Bellas Artes y en el Auditorio Nacional. Su compañero fue Michel Lland, y actuaron como pareja solista, no como parte del Ballet Theatre. En esta temporada, Lupe puso una vez más en evidencia los avances que la llevarían a colocarse como bailarina de reconocimiento mundial. Encontramos en los programas de mano de esa

temporada extractos de las críticas referentes a ella en la gira del año anterior, que nos dan la medida de cómo se iba colocando rápidamente a la altura de "los monstruos sagrados" del Ballet Theatre. El gran crítico de ballet Walter Terry, quien en esa época lo era del *New York Herald Tribune*, dice:

La caracterización de Lupe Serrano como reina de las Willis puede clasificarse en el mismo molde majestuoso del de Alexandra Danilova, probablemente la más grande reina de las Willis de nuestra era. La bailarina mexicana es magníficamente imperiosa, friamente brillante e indiscutiblemente una hechicera, cualidades todas estas indispensables en este papel. Es más, la Srita. Serrano se mueve magníficamente ya sea en pasos deslizados que la llevan flotando a través del escenario, o en saltos de gran altura, que cortan el aire con emocionante precisión. Esto fue ciertamente una representación memorable. ¡Bravo Miss Serrano!

Otra crítica de *El Diario de Buenos Aires* dice así:

... a continuación se dio a conocer *El combate*, en el que alcanzó un lucido éxito la notable bailarina mexicana Lupe Serrano, quien puso al servicio del original estreno, sus excepcionales condiciones técnicas y expresivas alcanzando resonante éxito ante el público que la ovacionó de manera entusiasta (1955).

Del *Jornal do Brazil*, escrita por Mario Munes tenemos esta crónica:

La despedida de la temporada (fines de 1955) fue una despedida que se desbordó en apoteosis y consagración. Lupe Serrano conquistó de manera íntegra y plena la platea del Municipal, platea que entiende de danza como pocas en el mundo. Lupe Serrano, figura máxima del espectáculo de despedida, participó en dos de los cuatro ballets que constituyeron el programa. En el *pas de deux de Cascanueces*, admirablemente secundada por Michael Lland, fue la maravilla de siempre, pasos arrojados de enorme frescura, *pizzicati* coreográficos de extrema delicadeza mezclando su gracia etérea con su absoluta seguridad, deliciosa en todo, perfecta. En *Mefisto Valsa* puso en evidencia su capacidad interpretativa psicológica, viviendo el crucial drama traducido en danza expresiva y correcta. Y, para mayor suceso, bonita figura de mujer.

Al año siguiente, el Ballet Theatre viajó a Europa, y es allí donde Lupe —que se presentaba por primera vez como bailarina en el Viejo Continente— alcanza un gran éxito. Ne-

llie Happee también menciona en su carta que, al término de la función en la que Lupe bailó el *pas de deux* de *Don Quijote* al lado de Erik Bruhn, sus propios compañeros entre bastidores, se saltaron aplaudiendo; y que Margot Fonteyn, Beryl Grey, Svetlana Beriosova y Anton Dolin (las máximas estrellas de aquella época del Royal Ballet) subieron a su camerino para felicitarla.

Y así continuó su vida artística, con un éxito tras otro, teniendo como *partenaires* a las grandes estrellas del momento: Igor Youskevitch, Erik Bruhn, Royes Fernández, John Kriza y Michael Lland, hasta culminar con su presentación en el Civic Opera House de Chicago, bailando con Rudolf Nureyev —quien era el ídolo masculino mundial del momento— el *pas de deux* de *El Corsario*, el 25 de diciembre de 1962.

En México, la volvimos a ver en 1964 en donde bailó —supongo que por primera vez— *Giselle*, representando al personaje principal; personaje que es, para toda bailarina que recrea el repertorio tradicional, su máxima aspiración y la seguridad de que ha llegado a su plenitud artística.

Contamos con una crónica en inglés, sin fecha y sin título, pero que por la parte de atrás nos indica que es de Nueva York, firmada por Allen Hughes y que, traduciéndola dice así: "Ballet: triunfo personal. La representación de Lupe en *Giselle*, la eleva a la 'grandeza' ".²

Menciona que la puesta en escena de *Giselle* por el Ballet Theatre dejó mucho que desear en cuanto a dirección escénica, escenografía y vestuario, pero que el éxito de Miss Serrano era incuestionable.

La actuación de Lupe en *Giselle* la eleva a la categoría de las grandes bailarinas actuales. Por ser tan buena y precisa su técnica, a veces parece darle una sensación de dureza y falta de expresividad, y en otras ocasiones la hemos visto más como ella misma, que con las características de los personajes que representa. Pero en *Giselle* se transformó en todas las cualidades de una *Giselle* auténtica. Como de costumbre su técnica fue impecable, pero no se convirtió en un fin sino en un medio que le sirvió para enmarcar exquisitamente su danza. Supo exactamente cuánto tiempo permanecer en cierta posición y cuándo no hacerlo para dar un resultado expresivo. Como consecuencia nunca se vio apresurada, nunca en el lugar equivocado; nunca se salió de su papel para ejecutar pasos mecánicos. Fue sensible no sólo al tiempo, sino también a la música, la cual no solamente llenó, sino que le dio impulso y forma a la danza; bailó más con ella que para ella. Tan importante como los demás aspectos, fue que Lupe en ningún momento cortejó o

sedujo al público, aun en los momentos que pudo haberlo hecho. En resumen, Lupe fue una artista de principio a fin.

Sabemos que en su gira por la Unión Soviética también alcanzó grandes triunfos, cuando al bailar la variación del *pas de deux* de *Don Quijote*, tuvo que repetirlo en varias ocasiones por exigencia del público.³

A lo largo de su carrera representó todos los personajes del ballet tradicional, y varios coreógrafos contemporáneos le confiaron la interpretación de la *premiere* mundial de sus ballets. Tal fue el caso de Birgit Culberg con *Lady from the sea* y *Moon reinder*; de Eugene Loring con *The capital of the world*; de Agnes de Mille con *Sebastian*; de Herbert Ross con *Concerto* y *Ovid Metamorphoses*; de Tudor con *Hail and farewell*; de Danilova con *Les diamants* y de Kenneth Mac Millan con *The sisters*.⁴

Participó en las celebraciones de los xv y xxv aniversario del American Ballet Theatre en las que bailó, brillantemente, *Giselle* y los *pas de deux* de *Cisne negro*, *Esmeralda* y *Don Quijote*.⁵

Alrededor de los años setenta, nos enteramos inesperadamente del retiro de Lupe Serrano del escenario, causándonos una gran tristeza, ya que se encontraba en pleno apogeo de su carrera y considerábamos que le quedaban muchos años por bailar. Para otros, Lupe hizo muy bien en retirarse, al no darle ocasión al tiempo de hacer mella en su per-

sona, y así conservar su recuerdo como excelsa bailarina, con el dominio intacto de sus facultades físicas y en la cúspide de su carrera como artista. A pesar de todo esto, Lupe no perdió su contacto con la danza, pues se dedicó a la enseñanza y durante muchos años fue la Directora de la School of Pennsylvania Ballet, donde actualmente continúa como maestra.

Para terminar, lo único que me falta por decir, es que ojalá se restablezca el contacto con Lupe para que se le invite a compartir con todos nosotros, además de su presencia, el caudal de sus conocimientos y experiencias, para el bien de las presentes y futuras generaciones de bailarines de México.

Notas:

¹ Carta de Nellie Happee publicada en *Cine Novedades* comentando el éxito obtenido por Lupe en el Covent Garden de Londres.

² "Ballet: Personal Triumph. Lupe Serrano's *Giselle* Performance, puts her in 'greatness' class."

³ "Serrano Guadalupe", *The Dance Encyclopedia*, 1967. Compiled and edited by Anatole Chuijov and P. W. Manchester.

⁴ "Serrano Lupe", *Biographical Dictionary of Dance*, Barbara Nahomi Cohen Stratyner, 1982, London.

⁵ *Ibidem*.

RICARDO SILVA

Felipe Segura

En los años cuarenta, en la danza en México surgen dos jóvenes atléticos que cubrieron toda una época. Fueron favoritos de los coreógrafos y de las bailarinas de ballet y danza moderna. Tuvieron brillantes carreras en las que habrían de incursionar en el teatro de concierto, en el de revista, el cine, la televisión y la enseñanza: los hermanos Ricardo y José Silva.

Nacieron en Molango, Hidalgo, se criaron en el campo. Ricardo nació el 22 de julio de 1922. Muy joven, casi niño, partió de su pueblo para estudiar la carrera de maestro de Educación Física; después de pasar por varias poblaciones adquiriendo conocimientos y practicando deportes, llegó a la Escuela Normal de la ciudad de México. Una de sus maestras, la que fuera distinguida bailarina, Lucía Segarra, habría de ser el medio para que llegara un día a la Escuela Nacional de Danza e ingresara, posteriormente, al Ballet de la Ciudad de México.

La compañía necesitaba desesperadamente de bailarines varones y dio la bienvenida a un grupo de muchachos deportistas, entre ellos a Ricardo. Poco tiempo después Nellie Campobello, aprovechando su físico, lo programó para bailar *La siesta del fauno* en la primera temporada que la compañía llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, en 1943. Éste fue el rol con el que Vaslav Nijinsky levantó al público de las butacas del Teatro Chatelet de París, la noche del 19 de mayo de 1912, en su primer intento coreográfico, y no se puede decir que fue un triunfo, la mitad del público protestaba airadamente, la otra mitad gritaba entusiasmada, sentía que llegaban otros tiempos para la danza clásica, una evolución en los trillados caminos... Con este rol estelar debutó Ricardo, y naturalmente se estableció como solista, fue un gran éxito, la crítica lo recibió con entusiasmo.

Gloria Campobello planeó hacer con él el ballet *Circo Orrin*; ella sería la *écuyère* y Ricardo su caballo. Se estaba descubriendo esa característica tan especial suya para cap-

tar y reproducir los movimientos de los animales: venados, tigres, nahuales, y que posteriormente interpretaría muy bien. Por problemas con la dirección de la compañía no bailó el rol del caballo, su salida fue muy conveniente, tanto para su carrera como para la danza en México. Con él salieron, José su hermano, sus novias y otras bailarinas.

Descubrieron a la maravillosa Waldeen, y Waldeen descubrió a Ricardo, lo guió y lo lanzó dentro de una técnica mucho más apropiada para su físico, su carácter y su personalidad: la danza moderna. Bailó en infinidad de funciones distinguiéndose en *Valses de Brahms* y *En la boda*.

Pero continuó paralelamente sus estudios de ballet clásico con Enrique Vela Quintero —Enrique Velezzi, era la época rusicante y europeizante de los bailarines— y Serge Unger. Fue el maestro Unger quien lo conectó con el Coronel de Basil y su Original Ballet Russe y junto con su hermano



y otros bailarines mexicanos fueron contratados. Grandes experiencias en una larga y emocionante gira por Sudamérica y los Estados Unidos; bailar noche tras noche al lado de grandes estrellas de la danza; el magnífico repertorio tradicional; las obras sinfónicas de Masine; los estrenos. Todo esto enriqueció a nuestros bailarines.

A su regreso a México y siempre en compañía de su hermano y Gloria Mestre —eran un clan, todo lo soñaban, lo planeaban y llevaban a cabo juntos, uno no podía pensar en ellos separados— formaron la Escuela de Danza de la Asociación Nacional de Actores, formaron su Ballet Chapultepec, ingresaron a la recién formada Academia de la Danza Mexicana. Tuvieron también una temporada con esa bailarina cubana Margarita Parlá, que se presentaba con el título de *prima ballerina*, pero que de baile tenía nociones, claras, pero no pasaban de eso y acabó por ser divertido, fue inolvidable para los pocos que la vieron; pero para ellos tuvo la ventaja de lanzarlos con un gran repertorio y ayudarlos a visualizar lo que harían en el futuro.

Su Ballet Chapultepec los llevó por toda la República con el espectáculo de Paco Miller, con el de Fu-Manchú, y al Teatro Folies donde habría de causar impacto ya que en ese género reviseril no se había visto ballet clásico. Presentaron fragmentos de obras como *Príncipe Igor*, *Las bodas de Aurora*, *El lago de los cisnes*, *Coppelia*, e incursionaron en la danza folklórica mexicana. En el Teatro Iris presentaron espectáculos completos: *La Malinche desnuda* en el que Ricardo interpretó a Cuauhtémoc logrando una magnífica caracterización; otro, fue *Jesús, esplendor del Padre*.

Carlos Jiménez Mabarak se inspiró y compuso *La balada de la luna y el venado* para Ricardo, inclusive él comenzó a coreografiarla, pero otros proyectos le impiden hacerla, la secuencia y caracterización que él había plasmado permaneció en la obra coreográfica de Ana Mérida.

Juntos también inician con el Mayor Antonio Haro Oliva (ahora Coronel), y dentro de las primeras Fiestas de la Primavera, los espectáculos en el Lago de Chapultepec. Presentan, además de *El lago de los cisnes*, otras obras ideales para ese escenario al aire libre como *Las sílfides*. Esto se llevaba a cabo en el centro del lago, la iluminación eran reflectores-busadores que enneguecían a los bailarines. Al elenco había que transportarlo en frágiles lanchas, y lo usual era que el gran chorro de la fuente rociara la plataforma volviéndola resbalosa, desde luego el elenco acababa empapado... Todo esto fue precursor de lo que actualmente se presenta con todas las comodidades y adelantos técnicos,

hasta donde es posible. En todas estas actividades los tres fungían como administradores, directores, coreógrafos, repertorios, algunas veces como empresarios y, naturalmente, como estrellas.

En sus andanzas por los caminos hay anécdotas heroicas, dramáticas y divertidas también. En uno de sus múltiples viajes algunos de sus bailarines desertaron y les era necesario suplirlos. Llegaron a Torreón, una mañana asistieron a un balneario, allí descubrieron a tres jóvenes de buena presencia, no sabían una palabra de danza, pero los convencieron. Ellos huyeron de sus hogares, y de la noche a la mañana estaban en el foro: Isai López, Manuel Talamantes y Tell Acosta.

En determinado momento cada uno de ellos comienza un camino propio, esto no implicaría que dejaran de ser una unidad, a los hermanos los ligaría un entrañable cariño, y siempre estarían juntos. Ricardo se inició en el cine para el que haría infinidad de coreografías; también en el teatro de revista, en los centros nocturnos. Hacía además sugerencias, armaba los espectáculos, manejaba a las estrellas, y todo lo enriquecía con su fecunda imaginación. De sus muchos planes unos se llevaron a cabo, otros no; uno de ellos fue que sus alumnos impartieran clases a los *boys* de los teatros de revista, y que contribuyó a que la calidad de estos se elevara.

Otra gran experiencia fue aquel grupo que reunió Magdalena Montoya y que llevó el título de Quinteto, bailaban Magdalena, Rosa Reyna, Ana Mérida, José y Ricardo. Un magnífico experimento de danza moderna con magníficos bailarines. Allí Ricardo interpretaría *El nahual herido* y *La balada de la luna y el venado*, al fin. Bailó también en varias temporadas con el Ballet de la UNAM que dirigía Magdalena Montoya, sus participaciones fueron como primer bailarín.

Un capítulo especial merece cuando hace pareja con la que posteriormente habría de ser su esposa, Aurora Bernard, una bella bailarina clásica, con una magnífica figura y toda la preparación profesional ya que fue miembro de varias compañías de ballet. Tomaron el nombre de Ricardo y Linda, y con un repertorio que iba de lo clásico a lo popular, números artístico-acrobáticos que triunfaron plenamente, recorrieron el mundo.

Desde 1973 comenzó a preparar a un grupo de jovencitas y a plasmar sus ideas, lo denominó Gimnasia Artística Mexicana. En él reunió sus experiencias dentro del deporte y su gran experiencia en la danza. Fue parte del legendario

viaje a los países del Caribe que presentó la señora Esther Zuno de Echeverría, y que superando los contingentes que habían enviado zares, reyes y príncipes, viajó con más de quinientas personas, bailarines, mariachis, cantantes, y barcos, equipaje, instrumentos y caballos...

Ricardo tiene hoy día una escuela grande, muchas jovencitas acuden, les imparte clases y mucho entusiasmo. Escribe libros: *La universidad del arte*, *La ciudad del arte*, hace

investigación arqueológica, y tiene un hijo José, que es una promesa para la danza. Siempre está lleno de proyectos, es enérgico, saludable y afectuoso.

Fuentes:

1. *Charlas de Danza* con Felipe Segura, mayo 14 de 1985 y septiembre 19 de 1986.
2. Revista *Mujeres*, julio 30 de 1976.

LAURA URDAPILLETA

Sylvia Ramírez

Durante la década de los cincuenta, cuando se mencionaba a “la primera bailarina de México”, el público —sobre todo el de televisión—, la identificaba de inmediato con Laura Urdapilleta. Dotada de excelente figura —no muy alta, pero muy bien proporcionada—, con grandes condiciones físicas y magnífico temperamento artístico, también tuvo el talento para ganarse a un público que aprendió a valorarla como a una gran figura mexicana de la danza clásica.

El programa *Concierto General Motors*, que transmitía el canal dos de televisión, le brindó a Laura la imagen que la puso en contacto con toda la República Mexicana, ganando con ello el reconocimiento nacional. Al término de la serie televisiva le fue otorgado un premio por su labor de difusión cultural en la televisión, con el título ya mencionado de “Primera Bailarina de México”.

Desde luego que este éxito no era el comienzo de su carrera. Anterior a esta designación, había ganado el primer premio de una larga lista de diplomas, menciones y trofeos: el diploma de la Asociación de Críticos de Música y Danza, en 1957.

Un largo camino había recorrido para llegar a cosechar los primeros frutos de su dura profesión. Se inició en el estudio de la danza a raíz de una tifoidea muy fuerte que sufrió de pequeña, y por recomendación del médico sus padres la llevaron a la academia de danza de las Sritas Garmendia, para que hiciera ejercicio y se le fortalecieran sus piernas que le habían quedado muy enclenques.

Después de un corto tiempo ingresó a la escuela de la maestra Olga Escalona, de quien Laura reconoce que sembró en ella la semilla del ballet y, por primera vez, le puso las zapatillas de punta.

Más tarde, la maestra Olga, percatándose del talento de su alumna, la llevó con Madame Dambré, con quien ella tomaba clases, y así inició Laura los estudios que la lleva-

rían a convertirse en bailarina profesional; a pesar de las protestas de papá Urdapilleta que seguía insistiendo en que las clases de ballet eran única y exclusivamente para hacer ejercicio, y no para ser bailarina ni maestra.

Madame Dambré fue la maestra que la hizo bailarina (seguimos constatando que Madame Dambré formó a los bailarines que hicieron época en el ballet durante este siglo). Participó en todas las funciones infantiles y de aficionados que en un principio organizaba Madame Dambré antes de formar su compañía profesional.

En 1947 Laura hizo su debut profesional con el Ballet de la Ciudad de México, a través de las convocatorias que aparecieron en los periódicos con motivo de la temporada internacional que se iba a realizar en la ciudad. Alicia Markova y Anton Dolin participaron en esta temporada, compartiendo su prestigio y conocimientos con los artistas me-



xicanos. Sin embargo, Laura nunca fue alumna regular de la Escuela Nacional de Danza, solamente participó en los ensayos, clases y funciones con la categoría de cuerpo de baile.

Continuó bailando con todas las compañías de danza clásica de la ciudad de México. Fue miembro fundador y solista del Ballet Chapultepec, dirigido por Gloria Mestre y los hermanos Silva, y cuando Madame Dambré creó su compañía, participó como solista subiendo poco a poco los peldaños que la llevaron a convertirse en primera figura. Con esta compañía bailó en las giras que realizaron por el interior de la República, así como en los teatros Iris, Colón, Lírico y el Palacio de Bellas Artes; fogueándose en todo tipo de escenarios con ballets del repertorio tradicional y coreografías originales como: *Clase de baile* de Madame Dambré, *Ballet húngaro* de Serge Unger y *Mozartiana* de Guillermo Keys. Aun cuando su pareja en casi todos los ballets era Felipe Segura, también bailaba con César Bordes y Salvador Juárez.

Cuando Madame Dambré tuvo que dejar la compañía por dificultades económicas para dirigir la Escuela de Ballet de San Salvador, sus integrantes tuvieron la oportunidad de viajar a esa ciudad, invitados por la propia Madame y bailar en ella. Laura regresó en varias ocasiones para bailar los tres actos del ballet *Silvia* y el *pas de deux* de *Don Quijote*, al lado de Jorge Cano.

La compañía que fue creada con el nombre de Nelsy Dambré, se cambió a su regreso de San Salvador, por el de Ballet Ruso de Serge Unger y más adelante por el de Ballet Concerto, a cargo también del maestro Unger. Laura formó, desde un principio, parte de él y al mismo tiempo fue contratada por la televisión para tomar el lugar de Lupe Serrano en el programa *Un instante de danza*, llevando como pareja a César Bordes. Felipe Segura invitó al bailarín y coreógrafo Michael Panaieff, que residía en Los Ángeles, Cal., para montar coreografías, bailar e impartir clases. Serge Unger lo retuvo para ayudarlo en la dirección de Ballet Concerto, y cuando César Bordes se marchó a Estados Unidos de América, invitado por la escuela de Katherine Dunham para impartir un curso y becado con un curso de actualización, Panaieff tomó su lugar en el programa de televisión al lado de Laura.

Más adelante, Laura viajó a Los Ángeles, invitada por Panaieff para participar en funciones universitarias del sur de los Estados Unidos y tomar clases con los maestros Nico Charisse, William Morelli y el propio Panaieff.

A su regreso a México tomó parte en la gran temporada de la opereta *Orfeo en los infiernos*, coreografiada por Guillermo Keys, que se llevó a cabo con motivo de la reinauguración del Teatro Fábregas, y que obtuvo en México un éxito sin precedentes. La opereta reunió luminarias de todo el medio artístico mexicano; se encontraban actores de la talla de Joaquín Pardavé, cantantes que a partir de ahí alcanzaron fama nacional como Olga Puig y Hugo Avendaño, y todos los bailarines importantes del país: Laura Urdapilleta, Nellie Happee, Sonia Castañeda; Armida Herrera, Felipe Segura, Carlos Gaona y Tell Acosta. Con motivo de la función de homenaje a los bailarines de la revista, asistió invitado por Serge Unger, Dimitri Romanoff —directivo del Ballet Theatre de Nueva York—, quien de inmediato contrató a Laura para formar parte del elenco de una de las compañías más importantes de Estados Unidos: el Ballet Theatre.

Laura trabajó cerca de un año con ellos, acompañándolos en todas sus giras por el interior del país, ascendiendo de cuerpo de baile hasta papeles de solista. Además de los papeles de cuerpo de baile —con los que todo bailarín debe empezar al ingresar a una compañía—, también hizo los “pequeños cisnes” o *pas de quatre* del 2o. acto del *Lago de los Cisnes*, y un papel que requiere de gran destreza y fuerza técnica: la competencia de *fouettes* del ballet *Baile de graduados* con coreografía de David Lichine y música de Strauss. A pesar de las oportunidades ofrecidas a Laura, que demostraban que su talento empezaba a tener un reconocimiento, decidió regresar a su país y hacer carrera en él. Al preguntarle, en una entrevista, la razón por la cual decidió su regreso, dijo: *Mira, yo creo que fueron dos razones muy poderosas para mí. La primera, que yo siempre he sido una enamorada de México, se puede decir que nacionalista en el buen sentido de la palabra. A veces me preguntaba ¿Por qué si los mexicanos tenemos temperamento y talento no somos capaces de luchar por tener una compañía de ballet?; si todos nos vamos nunca va a haber nada. Y la segunda, es el amor que siento por mi familia; siempre he estado muy arraigada a ellos y deseaba compartirles mis experiencias, sinsabores y triunfos. Ésas son las razones por las que regresé, y no me arrepiento de ello.*

Así que Laura volvió a México con el cúmulo de experiencias y conocimientos adquiridos, para ocupar durante más de veinte años el lugar de primera bailarina. Reingresó al Ballet Concerto, que en ese momento estaba dirigido por Felipe Segura y Serge Unger, y ya no se separó de él hasta

que esta compañía se transformó en el Ballet Clásico de México en 1963, ballet en el que continuó como primera bailarina hasta 1980 en que se retiró como ejecutante, para continuar en la docencia, actividad que realizaba desde que era muy joven.

Durante su estancia con Ballet Concierto participó en todas las giras que esta compañía realizó por el país, bailando en bellísimos teatros como el Degollado de Guadalajara, el de la Paz de San Luis Potosí, el Principal de Guanajuato; pasando por los cines como el Florida de Monterrey —que hasta hace pocos años todavía era el único escenario en el que se llevaban a cabo las Galas de ópera y ballet por más de 25 años—, y hasta en estadios de baseball en Durango, Hermosillo, y tarimas improvisadas en Reynosa, Tamps. Los papeles estelares del ballet tradicional estuvieron a su cargo: *Coppelia* en su versión completa, el 2o. acto del *Lago de los Cisnes*, *Las bodas de Aurora*; como primera figura de las temporadas en el Palacio de Bellas Artes de 1957, 59, 60, 61, 62 y 63; con su participación estelar en los programas de televisión: *Concierto*, *Nescafé*, *Café Oro* y *Noches de Gala*; en coreografías originales de artistas mexicanos: *La noche de Walpurgis* de Serge Unger, coreografiada posteriormente por Jorge Cano, *Tragedia en Calabria* de Salvador Juárez, *Café Concordia* de Felipe Segura, *La noche de los mayas* de Guillermo Keys, *Los patinadores* de Madame Dambré y *Serenata para cuerdas y Mascara* de Jorge Cano, y, por último, la brillante ejecución de los *pas de deux* que le dieron renombre por la maestría y fuerza técnica que requieren: *Don Quijote*, *Cisne negro*, *Esmeralda* y *El pájaro azul*.

Diez largos años de duro trabajo habían transcurrido para llegar a obtener el título con que sería reconocida a partir de ese momento. Además, esto no fue el término de su carrera, sino solamente una etapa.

Durante el periodo de 1957 a 1963 ocurrieron tres hechos que no podemos dejar pasar desapercibidos. El primero tuvo lugar en Guadalajara, su ciudad natal, un 15 de septiembre, cuando le correspondió el honor de ser la primera bailarina mexicana (por lo menos en este siglo, hasta que se compruebe si también lo fue del siglo anterior), en representar el papel protagonista del ballet *Giselle* en su versión completa. *Giselle* es el papel soñado por toda bailarina de ballet que sabe que éste representa la culminación de su madurez artística. Fue una ocasión memorable, en la que al término del 1er. acto —cuando todos los que participábamos terminamos llorando por la fuerza dramática con la

que Laura representó la muerte de Giselle—, toda la compañía cantamos el Himno Nacional para conmemorar una de nuestras fiestas patrias más significativas y en donde Laura era la portaestandarte de la insignia nacional.

El segundo fue cuando el coreógrafo norteamericano William Dollar —invitado por la bailarina Micaela Pérez Carballo—, vino a México para montarle exclusivamente a Laura su ballet *El combate*. Esto constituyó un gran honor, ya que el Sr. Dollar no le permitía a cualquier bailarina representar sus ballets y mucho menos *El combate*, que requiere de maestría técnica y de gran fuerza dramática. Durante muchos años éste fue uno de los ballets favoritos de Laura y del público que la aplaudía.

Y el tercero fue la invitación que recibió de la directora del Ballet Foundation de Houston, Tatiana Semionova, para bailar en su compañía en unión de su ya inseparable pareja Jorge Cano y Ana Cardús.

A partir de 1963, con el reconocimiento oficial del INBA para la creación de una compañía de danza clásica —Ballet Clásico de México, que en 1974 cambió a Compañía Nacional de Danza—, Laura encabezó el elenco como primera figura. Participó en todas las funciones, giras, ballets ampliando su repertorio con los ballets tradicionales como: *La Bella Durmiente* en su versión completa; *La amapola roja*, *La fille mal gardée*, *Divertimento* del ballet *Raymonda*; con coreografías de Balanchine como *Tema y variaciones*, y con coreografías contemporáneas como *La luna y el venado* de Ana Mérida que le valió un premio, y otras como *Vitalitas* y *Alusiones* de Gloria Contreras; *Bachianas* de Nellie Happee; *Danza para cinco palabras* de Josefina Lavalle; *Duo* de Bodil Genkel y *Ocho invenciones* de Manuel Parrés.

Además de todo lo anterior, en 1964 recibió la invitación para bailar con el ballet de Guatemala *Giselle*, dirigida por el gran bailarín y coreógrafo Anton Dolin, quien al término de la función le hizo el obsequio de un medallón de esmalte con la pintura de la que es considerada como la máxima intérprete de *Giselle*: Olga Spessíseva. Esto fue muy significativo, ya que el maestro Dolin sólo hacía este regalo a las bailarinas que él verdaderamente consideraba excelentes. En esta ocasión también bailó el *Grand pas de quatre* y el *pas de deux* de *Don Quijote*.

Alrededor de 1965 viajó a Europa con el objeto de actualizar sus conocimientos y tuvo la oportunidad de bailar en dos ocasiones: una con los ballets de Milorad Miskovitch —Las Estrellas de París—, en la ciudad de Montecarlo, en donde bailó *Suite en blanc* con coreografía de Serge Lifar,

Grand pas de quatre y Giselle; y la segunda, en que viajó a Belgrado, Yugoslavia, para bailar con Joe Sabino el *Pas de deux* de Albinoni, con coreografía de Boris Tonin, y que le fue ensayado nada menos que por Rosella Hightower, con la que también tomó clases en su escuela de danza de la ciudad de Cannes.

Con Ballet Clásico de México viajó a la ciudad de Atenas, Grecia, donde bailó *El combate*, con gran éxito, *Tema y variaciones* y *Bayadera*.

Volvió una vez más para bailar con el Ballet de Houston, dirigido por Nina Popova, con el que bailó su éxito: *El combate*.

Casi al final de su carrera como bailarina fue invitada para bailar en Cuba en el Festival Internacional de Ballet de La Habana, representando a México, y en otra ocasión como invitada de honor.

También participó como invitada de honor en el Concurso Internacional de Ballet de Moscú.

Fue miembro directivo de la Comisión Artística de la Compañía Nacional de Danza.

A partir de 1980, Laura se retiró como bailarina y se fue a vivir a Ciudad Juárez, donde abrió una escuela de danza con la que trabaja desde entonces. Esta no fue la primera vez que se dedicó a la docencia, pues desde muy joven tenía una escuela particular, y durante muchos años fue la Asesora de Danza Clásica de la Escuela del DDF, hasta el momento de su retiro y partida hacia Ciudad Juárez, Chih.

A lo largo de su extensa carrera ha recibido un sinnúmero de galardones, de manos de Presidentes de la República y personalidades del medio artístico, de los que es necesario mencionar algunos, además de los descritos con anterioridad: Medalla de Oro del INBA, por su labor como bailarina, en 1959; Medalla de Oro del Gobierno de Jalisco, declarándola hija predilecta del Estado en 1965; Premio Artista del Pueblo y Función de Homenaje, otorgados por el DDF, en 1970; Trofeo recibido en el Festival Internacional de Guadalajara, en 1973; Trofeo recibido en el Festival Internacional de la Plata en Taxco, Gro., en 1974; Medalla de Oro en el año Internacional de la Mujer, del Go-

bierno del Estado de Campeche, y las Llaves de la Ciudad y Diplomas de Córdoba, Veracruz y Ciudad Delicias.

El último homenaje que recibió fue en Guadalajara, Jal., el 3 de diciembre de 1985, por una sociedad de artistas titulada Los Románticos de Guadalajara en la que participan entre otros, Plácido Domingo, Pepita Embil, Cristina Ortega y muchos más, de los que recibió Laura, en la Capilla Tolsá del Instituto Cultural Cabañas, un Diploma y una función de homenaje.

Tenemos un artículo periodístico de *El Informador* del 6 de diciembre del mismo año, en el que Sylvie Reynaud —actual primera bailarina de la Compañía Nacional de Danza— dice lo siguiente: “En una época en la que ya no hay estrellas de ballet con verdadero arraigo popular, Laura Urdapilleta se mantiene como único caso en México; dotada de gran sensibilidad y destreza de movimientos supo sembrar su nombre en los amantes de la danza clásica: no hay otra como ella”. A lo que Laura respondió de esta emotiva manera: *Quiero agradecer de una manera profunda y sincera este gran honor inmerecido que recibo de parte de Los Románticos y de todos ustedes, pero la manera de comunicarse de una artista de la danza no es la palabra, sobre todo cuando la emoción hace difícil ordenar el pensamiento; muchas gracias por brindarme la posibilidad de vivir estos momentos.*

Al preguntarle a Laura en una entrevista si se encontraba satisfecha de su carrera y si no se arrepentía de haberse quedado en México, me respondió: *No, no me arrepiento porque yo creo que cada uno tiene una misión que cumplir en la vida, y creo que la mía la cumplí con honestidad; tal vez hubiera podido hacer más, pero quedo contenta con lo poco que hice. Ojalá pudiera uno contar con más años para seguir luchando y lograr que México llegue a tener una estupenda compañía de ballet.*

Y así, con estas sencillas y modestas palabras, Laura reunió 40 años de *Una vida dedicada a la danza*, que aún no termina sino continúa en la lucha por una danza mejor, en su país: México.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Oscar M. González Cuevas
Rector General

Alfredo Rosas Arceo
Secretario General

Luis Hernández Palacios
Director de Difusión Cultural

José María Espinasa
Jefe del Departamento Editorial

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
Subdirector General de Difusión y Administración

Víctor Sandoval
*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Jaime Labastida
*Subdirector General de Educación e Investigación
Artísticas*

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

Maria Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba
Directora del CENIDI-DANZA

Coordinó este Cuaderno
Margarita Tortajada

