



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Delgado, César (coord.). *Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veintiuno. Una vida dedicada a la danza.* CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/UAM. México, D.F.: 1989.

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



**una vida
dedicada
a la danza**

21 *Cuadernos*

CENIDI-DANZA
JOSE LIMON

Primera edición
D.R. © 1989 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

FRANCISCO ARAIZA

Felipe Segura

No hace mucho tiempo en el panorama internacional de la ópera surgió un cantante, Francisco Araiza, que cada día logra mayor aceptación en las grandes casas de ópera del mundo, y que seguramente llegará a ocupar un lugar privilegiado. Pero antes, mucho antes, desde la década de los cincuenta surgió en México un muchachito con ese nombre teatral, y que se habría de convertir en una de las principales figuras de la danza clásica mexicana. Ese muchachito, Francisco Anaya, nació en Ameca, Jalisco. Su familia lo trajo a la capital cuando aún era niño, y debido a problemas con ellos fue que cambió el apellido de Anaya por el de Araiza. Su padre era médico y su madre, una pianista concertista que llenó su cabeza hablándole de espectáculos, y tocando toda clase de música para él. Con ella conoció la de Chopin, que después interpretaría estupendamente.

Cuando tenía doce años asistió a una función del Ballet de la Ciudad de México que tenía como huéspedes a las grandes estrellas de esa época, Alicia Markova y Anton Dolin. Estaban también los solistas y conjunto mexicanos, todo lo impresionó, le entusiasmó, comenzó a sentir el llamado de la danza.

Nunca tuvo mucho interés en los estudios, dejó la preparatoria para estudiar pintura, para la que siempre ha tenido disposición; dejó la Academia de San Carlos para dedicarse a la danza. En una de sus frecuentes pintas, en las que se convertía en turista de la ciudad de México, con un compañero fueron a dar al Palacio de Bellas Artes. Todo fue emocionante, entrar por la puerta del escenario, subir las escaleras, entrar al gran foro. Allí ensayaban las danzas de la ópera *Aida*, los bailarines eran Ricardo y José Silva, y Gloria Mestre. Logró conversar con ellos, y obtuvo la dirección de su escuela, que era en ese momento la del Sindicato de Actores. Ver de cerca a la gente de la danza lo conmovió profundamente y tomó la decisión... comenzó a



asistir a las clases, su primera maestra fue Gloria Mestre. En el grupo vespertino comenzó a estudiar con Serge Unger, después de relacionarse un poco comenzó con Nelsy Dambré. Ellos eran los maestros más importantes de México, su interés se dirigía hacia la danza y sus miras eran lo profesional; ambos anhelaban tener una compañía mexicana de ballet, y cualquier varón que llegaba era muy bienvenido y alentado.

Madame Dambré lo invitó enseguida para tomar parte en un festival de su escuela; como debut para Francisco le puso un *pas de deux* con una de sus mejores alumnas, Pola Plate, que además de ser más alta que él, era bastante corpulenta. Francisco sufrió un verdadero pánico, no había asistido al ensayo general, olvidó la música, manejó mal a la bailarina... pero con el correr de los años habría de sobreponearse; poco a poco logró adueñarse del escenario.

Las experiencias fueron muchas: estuvo una temporada en la Academia de la Danza Mexicana, continuó estudiando con Serge y *madame* Dambré. En 1950 debutó profesionalmente en el Teatro Iris con el Ballet Nelsy Dambré. Después visitaron varias ciudades de la República, San Luis Potosí, Puebla, Saltillo, Guadalajara, y también bailó en la que *madame* Dambré presentó en Bellas Artes: la estrella era una juvenil Lupe Serrano. Los primeros bailarines eran César Bordes, Salvador Juárez, Guillermo Keys Arenas y Felipe Segura... Entre las solistas estaban Mercedes Pascual, Carolina del Valle y Laura Urdapilleta. En el conjunto Jorge Cano, Tomás Seixas y Francisco.

Otra experiencia magnífica fue estar en la temporada que presentaron Nana Gollner, Paul Petroff y su Ballet Russe en el desaparecido Teatro Colón. Dos estrellas de los Ballet Russe de Monte Carlo y del Original Ballet Russe. Aquí Francisco comenzó a observar a bailarinas internacionales y a conocer el repertorio tradicional.

Estando aún en su período de formación e impulsado por esos grandes bailarímanos que fueron Pedro y Juan Gabriel Espinosa de los Monteros, fundó el Ballet de México. Francisco fue su director, su maestro, su coreógrafo, y desde luego su primer bailarín. Era demasiado jovencito, pero logró conjuntar un buen grupo, estuvieron con él Sonia Castañeda, Carolina del Valle y Beatriz Carrillo. Presentaron una corta temporada en la Sala Chopin, funciones al aire libre, y visitaron varias ciudades. Logró tener un buen repertorio: *Carnaval*, *Los patinadores*, *Danzas sagradas y profanas*, *Los comediantes* y varios *pas de deux*.

Formó pareja con Beatriz Carrillo, con quien realizó una

larga temporada de conciertos por todos lados, y también un programa en el Canal 11 que duró muchísimas semanas. Llegaron a tener un aplacamiento magnífico, gustaban mucho al público. Y como solían programar un número importante de *pas de deux*, ambos adquirieron no sólo experiencia, sino un entrenamiento magnífico.

Después, en 1954, tomó parte en los exitosos ballets que Guillermo Keys Arenas hizo para la opereta *Orfeo en los infiernos*. También hizo con este coreógrafo *El alma buena de Sechuan* y *El sueño de una noche de verano*. Continuaba tomando clases con Serge y *madame* Dambré y bailaba en cuantas funciones estuvieran, igualmente hacia programas de televisión, como aquella serie que encabezaron Lupe Serrano, Michel Panaieff y César Bordes, de muchísimo éxito.

En ese momento, Francisco ya estaba en un elevado nivel técnico, había adquirido experiencia, era un buen *partner* y ya tenía un nombre dentro de las primeras figuras de la danza clásica. En 1960 ingresó al Ballet Concierto de México como primer bailarín huésped, actuó en la temporada de Bellas Artes, en las innumerables giras. Bailó las partes estelares del repertorio: *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *Coppelia*, *Tragedia en Calabria*, *los pas de deux*, y desde luego *Las sílfides* de la cual hacía una creación.

La mayor experiencia llegaría en 1962 con la visita del Gran Ballet Internacional del Marqués de Cuevas. Fue invitado para ingresar, pero no pudo salir, no tenía cartilla militar... después de muchos sufrimientos y temores, ocho meses después pudo reunirse con ellos en Europa. Al fin ingresaba a una compañía internacional, una de las mejores de su época; su creador, el Marqués de Cuevas ya había muerto, *madame* Bronislava Nijinska y Raymundo de Larraín trataban de conservar el alto nivel que la caracterizó. Francisco tuvo oportunidad de bailar al lado de rutilantes estrellas como Rosella Hightower, Yvette Chauviré, Serge Golovin, y con el ruso que causaba furor en ese momento tanto por su calidad como por ser un asilado político de occidente, Rudolf Nureyev. Ahora Francisco bailaba y veía a esos grandes solistas, grandes producciones de las obras de repertorio como *La bella durmiente*, tomó clases con exigentes maestros. La experiencia lo consolidó como artista y lo llevó a bailar a los grandes teatros de Europa y del norte de Africa.

La compañía no pudo sostenerse, y Francisco regresó a México. Había otras perspectivas, pero tenía en mente colaborar para que la danza de su país se superara. Reingresó

a Ballet Concierto de México. En ese momento la compañía firmaba un contrato con el Instituto Nacional de Bellas Artes para formar una compañía oficial. Hubo una última gira de despedida donde se incluyeron algunas ciudades norteamericanas, y para mediados de 1963 se iniciaron las actividades del nuevo Ballet Clásico de México.

Después de rigurosas audiciones, Francisco fue calificado como primer bailarín. Antes del debut, surgieron problemas, renunció Nellie Happee, se retiró Felipe Segura, su director artístico, y Francisco también decidió separarse. Al rehacer Segura el Ballet Concierto, Francisco se une y toma parte en todas sus actividades, en giras, programas de televisión y filmes. Inclusive en los Festivales de Danza que organizó magníficamente la señora Clementina Otero de Barrios en Bellas Artes, que en ese momento era la jefe del Departamento de Danza. Para uno de estos festivales crea el *pas de deux* de *Esmeralda* que baila con Alicia Pineda. Ahora es primer bailarín y encabeza el elenco.

Ballet Concierto termina sus actividades en 1968; Francisco, durante una corta temporada, trabaja con el Ballet Folklórico del IMSS, que él consideró como una buena experiencia artística. Durante la Olimpiada Cultural bailó con el Ballet de Sonia Amelio. Estuvo en Nueva York becado en la American School of Ballet adjunta al New York City Ballet, todo ello dirigido por George Balanchine, y otra en la escuela del Robert Joffrey Ballet. Regresó a México, continuó tomando clases, ocasionalmente bailó en la televisión, leyó mucho, estudió mucho, estuvo pintando, superando su nivel cultural, pero su gran anhelo era bailar...

Nuevas dificultades se presentaron en el Ballet Clásico de México y se divide en dos partidos. Uno a favor del director artístico de ese momento, Job Sanders. Otro en su contra que toma el sobrenombre de "los diez". Ellos fueron: Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Alicia Pineda, Francisco Martínez, Sylvie Reynaud, Laura Echevarría, Claudia Trueba, Noe Alvarado, Hilda Guzmán y Carlos Delgadillo, que están en desacuerdo con el maestro Sanders. Pelean bravamente, y el INBA decide hacer dos grupos. Uno toma el nombre de Ballet de Bellas Artes con el maestro Sanders y su grupo. El otro conserva el título original y es llamado Segura para dirigirlo.

Segura presentó un programa de actividades requiriendo aumentar el elenco. Al ser aprobado llama a Francisco Araiza y a Tomás Seixas para reforzarlo. Comenzó una nueva etapa con muchas actividades, y desde luego mucha competencia entre ambos grupitos oficiales. Segura repuso las

obras mayores para Bellas Artes y se hizo acompañar de la orquesta, *Giselle*, *Coppelia*, *La fille mal gardée*. En este grupo reinó gran camaradería artística, las bailarinas y los bailarines compartían los roles estelares. En el otro grupo surgieron nuevos problemas que ocasionaron la salida del maestro Sanders, y se reunió a los dos grupos. En 1973 tomó el nombre de Compañía Nacional de Danza; Francisco Araiza, Jorge Cano, Francisco Martínez y Tomás Seixas eran los primeros bailarines. Seguían compartiendo los roles, pero en ese momento Francisco llegaba a su plena madurez artística y definió la línea que hacía tiempo anunciaba, él era el "danseur noble", reunía en su persona todas las características de la más alta categoría en danza clásica.

A partir de ese momento la Compañía Nacional de Danza tendría grandes momentos. Cuba contribuiría con destacados y muy trabajadores maestros, coreógrafos y ensayadores. A la Dirección de Danza llegaría el ingeniero Salvador Vázquez Araujo impulsándola y trabajando con todo su esfuerzo, conocimientos y amor para colocarla en un primer lugar. Fueron años con grandes solistas extranjeros invitados; funciones de gala tanto en Bellas Artes como en varias ciudades de la República; temporadas de ópera en las que los bailarines participantes y los coreógrafos se hicieron aplaudir tanto como los cantantes; Festivales, giras, nuevas obras. Se creó la versión de *El lago de los cisnes* para Chapultepec, *La noche de los mayas*, *La bella durmiente*, etcétera. Francisco contribuyó grandemente a todo este movimiento bailando siempre roles estelares, conservando su lugar como artista completo.

En 1981 la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le entrega un diploma "por su brillante carrera como bailarín noble, que ha honrado a la danza clásica mexicana"¹

Pero llegó el momento de separarse, y no fue por su decisión, en ese momento Francisco seguía siendo la primera figura masculina de la compañía, había una gran distancia entre él y el siguiente bailarín solista. Tenía además muchas cualidades, llamado, muy puntual, impecable en su atuendo, muy disciplinado y esforzado. Pero no era posible entenderse con la dirección general que lo quería convertir en un bailarín de carácter. Entiéndase aquí, los roles para las personas que ya no pueden bailar. Se retiró.

Por una corta temporada fue el coreógrafo y bailarín de las operetas y zarzuelas de Cristina Ortega, bailó con la bella bailarina Jacqueline Fuller. Después recibió invitación para bailar con el Ballet Clásico de Venezuela, con Nina No-

vak, quien fuera estrella del Ballet Russe de Monte Carlo. Su ánimo se levantó y continuó mostrando que era una primera figura. Para aumentar su panorama internacional fue invitado por el Ballet del Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Allí alternó con Marcia Haydée, Nina Verchinina, Oscar Zaraspe y Fedorova.

En realidad me siento satisfecho de haber alcanzado mis objetivos, y si bien esta posición no durará toda la vida, tarde o temprano dedicaré mis experiencias a las nuevas generaciones que algún día vendrán a ocupar mi lugar como primera figura de la danza en México.²

Francisco continúa esbelto, maduro, ágil, sigue teniendo presencia de estrella, él tiene la palabra.

Fuentes:

¹ Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, 22 enero 1981. México.

² Sin firma "En el mágico mundo del ballet" Francisco Ariza, primer bailarín. *México en el mundo*, octubre 1975, México.

Entrevistas de César Delgado Martínez y Felipe Segura, 1985-1989.

BLANCA AREU

Felipe Segura

Por muchísimos años, la enseñanza de la danza fue de la exclusividad de la ciudad de México. Las primeras generaciones de bailarines y maestros que se graduaron en la Escuela Nacional de Danza, en los años treinta, se dedicaron a su carrera personal. Las sucesivas generaciones siguieron su ejemplo, y la provincia mexicana continuó desamparada. Sin embargo, en diversos lugares surgieron personas con alma de artistas, con gran amor a la danza y ningún conocimiento; sólo su gusto, su intuición musical y un gran entusiasmo les llevó a bailar y más tarde a impartir clases. En la marcha sintieron la necesidad de aprender un sistema metodológico, y tuvieron que viajar a otros lugares para estudiar. No siempre fue la ciudad de México, algunos lograron ir a otras ciudades del mundo y acercarse a la técnica dancística.

Como muchas niñas mexicanas, Blanca se inició en el ámbito familiar, su madre, la señora Irene Valdés de Areu, pianista concertista, la introdujo en la música y la motivó para que diera sus primeros pasos de danza. Ella había hecho sus estudios musicales en Estados Unidos y tuvo oportunidad de ver toda clase de espectáculos de altura. Indudablemente que el talento que mostraron Blanca y su hermana María Luisa desde un principio no sólo causó la admiración de todos los espectadores de su círculo familiar, sino que desde muy temprana edad y dada su facilidad, fueron invitadas para instruir a otros niños. Esta temprana edad fue ¡los seis años!

Siempre con el apoyo de su madre, Blanca y María Luisa comenzaron a impartir clases en un colegio; también se iniciaron como coreógrafas montando danzas para ilustrar cuentos de hadas, utilizaban danzas de todas las nacionalidades: chinas, rusas, españolas y mexicanas. Ellas mismas seleccionaban la música, esbozaban el vestuario, hacían la producción completa, pero los resultados no fueron a nivel infantil, sino para el público en general. Algunas películas les sirvieron de inspiración.



Como su éxito como maestras se incrementó, decidieron utilizar la sala de su casa para formar grupos, lo que con el tiempo les llevó a tener una escuela en toda forma. Dada su corta edad y teniendo que cumplir con su escolaridad y hacer sus tareas, los ratos que tenían libres los dedicaban a la danza. Algunas personas aconejaban a sus padres para que las mandaran “al extranjero” para estudiar; les parecía que llegarían a ser figuras en el mundo profesional de la danza. Como esto no fue posible, decidieron utilizar sus vacaciones de verano viniendo a la ciudad de México a estudiar con los mejores maestros. Desde luego comenzaron por asistir a la Escuela Nacional de Danza, el feudo de las hermanas Campobello, donde las programaron para que estudiaran ballet clásico, danza española, danzas internacionales y, desde luego, danzas mexicanas que para ellas eran de la mayor importancia.

La Escuela Nacional de Danza en esa época —principios de los años cuarentas— estaba en el tercer piso de Palacio de Bellas Artes, “nos bajábamos a escondidas, te digo quién ensayaba: Alexandra Danilova, Anton Dolin, Irina Baronova...”¹¹ Tres magníficos bailarines en el esplendor de su carrera, y el recién formado Ballet Theatre, “eran unos programones hermosos, *Petrushka*, *Las sílfides*, *Giselle*...”¹² Este tiene que haber impresionado a estas niñas e influido en su porvenir.

También asistieron a las clases de Nelsy Dambré y Sergio Unger para completar su desarrollo en la danza clásica. Como su ambición era una preparación completa y una escuela con un verdadero plan de estudios, tomaron clases de danza española con la celeberrima Carmen Amaya, con María Antinea y Rafael Sevilla. Siempre que algún distinguido bailarín visitaba la ciudad, ellas aprovechaban para incrementar sus conocimientos y favorecer a su alumnado.

Asistían a cuanto función había, y así lograron relacionarse con los solistas mexicanos que comenzaban a destacar. Cuando el gran cantante mexicano Roberto Silva organizó aquellas hermosas temporadas de lo que fue la Ópera de Monterrey, en las que siempre se incluía una gala de danza que llevaba al incipiente Ballet Concierto de México, se relacionaron con los bailarines capitalinos que comandaba Sergio Unger.

En uno de esos viajes, posiblemente 1955, me tocó impartir un curso a las maestras de Monterrey, fue algo increíble, todas las maestras de la ciudad, y cada una de ellas con su escuela particular muy bien montada y un prestigio establecido. Se acercaron a mí y me pidieron ese curso. Para

que no hubiera problema cada clase se daba en la escuela de cada una de ellas. Fue muy hermoso, todas estaban ávidas de aprender y mejorar. De ese tiempo data mi amistad con Blanca, y también mi admiración, ella era “la patriarca” del grupo, la pionera, maestra de casi todas las otras maestras, y trabajó al parejo de ellas. A partir de entonces cuando venía a México la teníamos en el estudio del desaparecido y muy recordado edificio de Hidalgo 61, sede de clásicos, descalzos y folklóricos. Asistía desde la primera clase —a las 10:30— hasta que terminaba la última, además de ver los ensayos de la compañía.

Durante quince años Blanca y María Luisa manejaron la escuela, siempre creciendo, después María Luisa se casó y se retiró. Blanca quedó al frente de ella, y todos estos años —¡más de cincuenta!— se llevaron a cabo los tradicionales festivales de fin de año. En un principio se incluían toda clase de danzas de todas las ramas, después se hicieron conciertos de danza clásica en una función, y en otra, danza española e internacional.

A Blanca se le puede considerar como una maestra de éxito, muchas generaciones han pasado por sus manos, y sin embargo, año tras año, asiste a cursos de verano en sus vacaciones. Muchas alumnas han viajado a diversas partes del mundo, y cuando tomaron clases inclusive Blanca fue felicitada por los conocimientos que les dió. Recibí una de las Federación Nationale des Syndicats de Professeurs et Maitres de Danse de toutes Disciplines, de París, de parte de madame Marcelle Bourgat, la presidenta, que la felicitó calurosamente por su alumna María Liliana Gutiérrez al obtener su diploma de profesorado.

Se tiende a ver los festivales escolares, sean de fin de año o para los días del maestro o de la mamá, un tanto despectivamente con relación a las funciones profesionales. Yo siempre pienso que un maestro tiene que hacer un gran despliegue de imaginación para hacerlos interesantes, cada año deben ser diferentes, y también hacer un alarde de coreografía. Usualmente son dos o tres horas de espectáculo, habrá algunos alumnos adelantados y talentosos, pero mucho más son los principiantes y los no dotados, y a todos se les debe ver bailando. Hay además, la exigencia de las mamás que no piden, sino exigen que “su nena” se luzca sin tomar en cuenta los conocimientos que tenga. Tienen también que diseñar el vestuario, la iluminación, atender cada uno de los mil detalles que tiene una función de danza. Y claro, tendrán asistentes, pero no técnicos que verdaderamente les auxilien. Blanca supo sortear todos estos problemas y ha-

cer presentaciones con un elevado nivel artístico que dejaba satisfechas a las mamás y al público. Las funciones que presentaba las dedicaba a obras benéficas: escuelas, becas, hospitales, etcétera. Una muy encomiable actitud.

Durante cerca de veinte años fue promotora de educación física, amó el deporte, se distinguió en él, fue campeona de natación y campeona de volibol, aparte de otras distinciones. En este aspecto se convirtió en coreógrafa de espectáculos de masas, utilizando a sus alumnos de primaria, secundaria y preparatoria, más de dos mil, presentando espectáculos gimnásticos-danzables en el campo del Estadio Tecnológico. Sus movimientos masivos programaban no sólo las danzas en el campo, sino hacía coreografía cuando un grupo abandonaba el campo después de su actuación, y otro bajaba por la gradería. Utilizó toda clase de accesorios para hacerlos más espectaculares: aros, arcos, con flo-

res, sombreros norteños, y todo ésto veinte años antes de la olimpiada de Seúl...

Tuvo la fortuna de tener un esposo, el señor Morales, que le brindó todo su apoyo. De entre sus alumnas, hoy día Angélica Kleen subdirectora de danza de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Su hija, Virginia Morales Areu, Myralda Villarreal e Imelda Garza, ya convertidas en maestras, continúan su labor. Blanca sí anhela la perenne continuidad de la danza porque siempre la ha amado.

Fuentes:

¹ Charlas de Danza, entrevista de Tulio de la Rosa a Blanca Areu, Monterrey, N.L., 28 enero 1989.

² Ibidem.

JORGE CANO EL DISFRUTE A TRAVES DE LA DANZA

Cristina Mendoza

*El movimiento nace de la emotividad...**

Jorge Cano representa y comparte con su generación la lucha por desarrollar y profesionalizar la danza en nuestro país. En cuarenta años dedicados cotidianamente a esta actividad ha logrado consolidar su presencia en el medio dancístico por su calidad y experiencia profesional. Su sonrisa amplia, su mirada pícaro, sus bromas inocentemente caústicas son también cualidades apreciadas por aquellos que de una manera u otra, compartimos la vocación dancística.

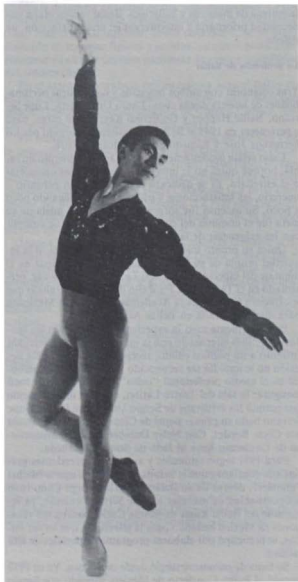
Según sus palabras, nació para la danza, y si volviera a nacer, escogería seguir bailando. Indiscutiblemente, el maestro Cano ha logrado apresar el placer vital y realizarlo a través del movimiento. Curiosamente, declara no haber gustado de nadar, correr o hacer ejercicio; sólo recuerda su capacidad para dejarse llevar por la música, habiendo recorrido de antemano los muebles de su casa para hacerse de espacio.

La actuación de Anton Dolin y Alicia Markova con el entonces Ballet de la Ciudad de México, lo determinaron a acercarse a la danza y visitar la Escuela Nacional, donde rápidamente lo convencieron de calzarse las zapatillas. Bailarín con dotes naturales, recuerda que nadie le creía que nunca hubiera tomado clases; tenía extensión, salto, empuje, y para esas fechas, no entendía que la danza pudiera enseñarse.

Su inicio fue en 1947 con Evaristo Briseño, quien lo introdujo por primera vez en la técnica y disciplina de la profesión. Por dificultades con la dirección dejó la escuela siete meses después, viéndose entonces inmerso en el medio profesional. Asistió en seguida a las clases de dos de los principales maestros e impulsores de la danza clásica en aquel tiempo, Nelsy Dambré y Sergio Unger.

Jorge Cano, bailarín solista desde entonces, logró impreg-

* Palabras de Jorge Cano.



narse de la mística inyectada por ellos; recuerda el gran interés por aprender y desarrollar la danza, que provocaba la entrega de maestros y bailarinas. Bailar representaba una necesidad prioritaria e impostergable; una satisfacción, un deleite.

La profesión de bailar

Tras colaborar con ambos maestros y con futuras personalidades de nuestra danza como Laura Urdapilleta, Lupe Serrano, Nellie Happee y Guillermo Keys, entre otras, pasó a pertenecer en 1949 al Ballet Chapultepec, dirigido por los hermanos José y Ricardo Silva y Gloria Mestre.

Cano relata modestamente que en aquel momento no sabía, porque quizá no le interesaba, qué eran las categorías o el estrellato. El se dedicaba a trabajar y sin pensarlo o quererlo, las satisfacciones y triunfos fueron llegando poco a poco. Su ascenso fue sorpresivo y de ahí en adelante su meta fue el dominio del cuerpo con el objetivo de cumplir con las exigencias de la profesión.

Quizá su pronto inicio en el medio profesional, o la inquietud propia de su edad, lo lanzaron a participar en el montaje del espectáculo musical *La malinche desnuda*, presentado en el Teatro Iris. Para ello desprecó el trabajo que le ofreciera el Ballet de la Academia de la Danza Mexicana para una temporada en Bellas Artes.

Posteriormente tuvo la experiencia de bailar en las tandas del Follies alternando con la inquietante Tongolele; ahí enfrentó a un público cálido, receptivo y masivo. Esta decisión no le impidió ser reconocido y llamado para colaborar en el medio profesional "culto". De tal suerte le tocó inaugurar la sala del Teatro Latino, con una única función que coronó los esfuerzos de Sergio Unger y en la cual Lupe Serrano bailó su primer papel de Cisne Negro acompañada por César Bordes. Con Nelsy Dambé presentó *Mozartiana* de Guillermo Keys al lado de Sonia Castañeda.

Para 1951 logró estímulos y avances sorprendentes gracias a la confianza que le brindaron Sergio Unger y Michel Pannaieff, dentro de su Ballet Imperial. Jorge Cano tuvo la oportunidad de manejar a Lupe Serrano cuando, ya integrante del Ballet Russe de Monte Carlo, pasaba sus vacaciones en México bailando para la televisión, que en sus inicios, se preocupó por elaborar programas especiales de alta calidad.

Su fama de *partenaire* surgió desde esta época. Ya en 1952 ingresó al Ballet Concierto de México, dirigido por Sergio

Unger y Felipe Segura, hasta que las limitaciones del medio dancístico y la desesperación por bailar lo determinaron a buscar cinco años más tarde, nuevos horizontes. Como primer bailarín de esta compañía viajó a Nueva York, donde se le otorgó una beca al reconocer sus cualidades; ahí se perfeccionó en importantes centros dancísticos, como el Ballet Theatre, el Ballet Russe de Monte Carlo y el Ballet Arts.

Cano declara haber enloquecido tomando clases con maestros renombrados, conociendo técnicas distintas y fortaleciendo sus conocimientos en el manejo de la bailarina. Entre sus profesores de aquel entonces figuran Vladimir Dokoudovsky, Nina Stroganova, Vincenzo Celli, Edward Cation y Anatole Vilzak y aún sin tener idea del rango de artista a la que estaba acompañado, trabajó con Mía Slavenka. Ser *partenaire* fue para él un motivo más de deleite; se ponía a disposición de la bailarina, seguro de su momento personal de lucimiento.

Al regresar de Nueva York, en 1956, Cano se integró una vez más al Ballet Concierto de México, hasta 1960; durante esa temporada fue huésped del Houston Foundation Ballet y del Ballet de San Salvador. En 1961 se unió al Ballet Nacional de Cuba bajo la dirección de Fernando Alonso, con el que nueve meses de intenso trabajo en gira, le hicieron conocer el nivel artístico de los países socialistas.

De regreso a México, Felipe Segura le montó la célebre coreografía *El combate*, de William Dollar, con la cual adquirió fama, junto con Laura Urdepilleta, por su interpretación. A partir de 1963 y hasta su retiro en 1972 figuró como primer bailarín de las distintas compañías de ballet oficiales: Ballet Clásico de México, Ballet de Bellas Artes y Compañía Nacional de Danza. Su época en la primera de ellas fue de gran importancia, ya que logró consolidar su experiencia como coreógrafo, maestro, repositor y *regisseur*, además de haber logrado su máximo desarrollo como bailarín.

De 1949 a 1972 interpretó entre otros papeles estelares: Franz (*Coppelia*), Pagliaccio (*Tragedia en Calabria*), Albrecht (*Giselle*), Aminta (*Sylvia*), Pulcinella (*Pulcinella*), Colin (*La Fille mal Gardée*), Solor (*Bayadee*), Florimundo (*La Bella Durmiente*), Sigfrid (*Lago de los Cisnes*). Jorge Cano acepta no haber tenido un papel predilecto ya que todos los disfrutaba por igual; no obstante recuerda satisfactoriamente su interpretación en *El combate*, por su emotividad y en *Tema y variaciones*, de Balanchine, por la exigencia técnica, que logró ejecutar limpiamente.

Durante este largo período acompañó a primeras baila-

rinas nacionales y extranjeras, entre ellas, Laura Urdapilleta, Sonia Castañeda, Susana Benavides, Sylvie Reynaud, Ana Cardus, Alicia Pineda, Elena Carter, Melissa Hayden y Eleonor D'Antuono.

Inquietudes coreográficas

Abordando distintos aspectos del quehacer dancístico, la labor coreográfica de Jorge Cano se inició en los cincuenta cuando montó *Fuego Muerto*, obra bastante controvertida por su proposición de avanzada. A ésta le siguieron otros trabajos realizados dentro del Ballet Concierto de México: *La noche de Walpurgis, Pas de Vendanges* (con Unger), *Esmeralda* (con Urdapilleta), *Los Patinadores* (con Dambré), *Mascarada, Vals de Concierto, Serenata para cuerdas*. Entre sus trabajos posteriores figuran *Danzas Españolas, Cain y Abel, Arlequinada, Tres tiempos de Amor, Diana y Acteón, Suite Oriental, Fantasía, Idilios, Nubes, fiestas y sirenas, Sueño de una noche de verano, Pedro y el lobo y Cuentos de Beatrix Potter*, además de los montajes para grandes ballets junto con otros coreógrafos, como *Cascanueces* y *La Bella Durmiente del Bosque*.

Paralelamente realizó obras coreográficas para operetas y zarzuelas: *El murciélago, Luisa Fernanda y La viuda alegre*; para comedia musical: *Mi bella dama* y para ópera: *Aida, La gioconda, Sansón y Dalila, La traviata, La cenicenta, Los puritanos, Los cuentos de Hoffmann, Tanhäuser, Payasos, Hansel y Gretel, Rigolotto, Macbeth, La flauta mágica y Lucía de Lammermoor*.

Jorge Cano declara haber entrado a la coreografía "naturalmente" como resultado de la actividad misma y una extensión de su experiencia y facultades. Dentro de la línea clásica le gusta trabajar tanto el nudo argumental como el lucimiento técnico: en *Recuerdos*, montada para la Compañía Nacional de Danza en 1983 utilizó música mexicana de principios de siglo y declara gran satisfacción al realizarla.

Otras experiencias

Aunque el maestro Jorge Cano acepta preferir la libertad de la coreografía a las limitaciones de la docencia, ha im-

partido clases a varias generaciones de bailarines, quienes alaban la dinámica y calidad de sus "combinaciones". Profesionalmente, continúa transmitiendo su rica experiencia como maestro. Así también, como ensayador, se ha especializado en manejar figuras y solistas, ya que el poder concentrarse en ellas le permite encontrar ángulos y posibilidades insospechadas.

En el extranjero trabajó recientemente para el Ballet de El Paso, siendo asistente, maestro y coreógrafo y mantiene relación constante con estudiantes de Corpus Christy, Texas, a quienes ha montado varias obras.

En resumen, la conjunción de esfuerzos personales y de la comunidad dancística mexicana lograron figuras como Jorge Cano, quien formalmente retirado como bailarín, aún sigue presente en los escenarios interpretando inolvidables papeles de carácter como el Hada Carabosse (*La Bella Durmiente del Bosque*) o Mamá Simonne (*La Fille mal Gardée*). Según expresa, son los que más disfruta ya que la tensión técnica ha dado paso a la diversión.

Jorge Cano, maestro, ensayador, además de bailarín de carácter de la Compañía Nacional de Danza, acepta que el nivel técnico alcanzado en México y en el mundo ha sido sorprendente; no obstante, le preocupa la pérdida de esa mística que ha movido y seguirá moviendo a generaciones de bailarines, así como también lo que él llama la falta de emotividad.

Sirvan sus palabras como conclusión: "Me gusta estar en el foro, sentir las luces, representar otra gente que no soy... bailar es maravilloso".

Fuentes:

Este trabajo se realizó con material documental proporcionado por el maestro Jorge Cano, y con dos entrevistas, una conducida por Felipe Segura para el ciclo Charlas de Danza, con fecha 18 de agosto de 1986 en el CENIDI-Danza-José Limón y otra de la autora. A ambos agradezco su interés y colaboración.

ANA CARDUS

Felipe Segura

México siempre recordará a la hermosa jovencita que Sergio Unger presentó en su versión de *Romeo y Julieta*, ensayo. Una criatura que era la personificación ideal de la Julieta de Shakespeare, etérea, llena de juventud esplendorosa, y ya con una magnífica técnica. Esa noche nació una estrella en el panorama de la danza mexicana. El ballet fue aplaudido hasta el delirio, uno de los espectadores, Diego Rivera, se levantó del asiento para gritar un 'bravo' estentóreo. Todo había merchado de maravilla, la coreografía de Sergio, la escenografía y vestuario de Xavier Lavalle, el elenco que además de Anita llevaba a Jorge Cano como Romeo y a Tell Acosta como Mercucio.

La obra tiene como tema, precisamente, el ensayo general de un ballet sobre *Romeo y Julieta*. Al levantarse el telón, aparece el escenario desnudo de decorado, con la compañía haciendo los preparativos necesarios, continúa, ahora ya con escenografía e iluminación, con cinco escenas del ballet, y culmina con la entrada del coreógrafo sobre la escena de la muerte de los amantes en la cripta de los Capuleto, dando fin al 'ensayo'. La coreografía se caracteriza por su gran belleza plástica y por la claridad del relato, resolviendo magistralmente las situaciones más difíciles, como la escena del duelo entre Mercucio y Teobaldo, que tan fácilmente pudo haber caído en lo grotesco. Unger ha demostrado, con esta producción, que continúa siendo un verdadero maestro de ballet en todos sus aspectos, calidad que se le había pretendido desconocer a causa de la intrascendencia de alguna de sus anteriores coreografías. Ana Cardús, que hizo con este ballet su debut como protagonista, ofreció una magnífica representación del difícil papel que le habían encomendado, matizando perfectamente las complicadas situaciones del personaje; la alegre y despreocupada hija de nobles veroneses, la joven enamorada, su trágico final; todo lo proyectó en tal forma, que bastaba su presencia en escena para que el público se sintiera sacudido por el intenso drama de Julieta. Su técnica, con ser bastante buena, quedó supeditada a la interpretación. Su delicada figura y su dulce belleza, son lo más

aproximado a la Julieta que soñó Shakespeare. Ana Cardús es aún muy joven, y si continúa con el mismo entusiasmo por el nada fácil camino que ha escogido, dentro de muy poco tiempo, menos del que ella se imagina, la veremos convertida en una auténtica prima ballerina.¹

Era la primera temporada que el Ballet Concierto de México presentaba en el Palacio de Bellas Artes, auspiciado por el licenciado Miguel Alvarez Acosta, en ese momento director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Las localidades estaban agotadas, hacía tiempo que no se presentaba una compañía de importancia, el público descubría una compañía de ballet clásico de México con solistas de alta calidad.

Anita, como la llamábamos todos, aún cuando nunca se usaron diminutivos en Ballet Concierto, había llegado a las clases profesionales desde que era una bebida. Su madre,



la señora Ana Bello de Cardús, era la pianista acompañante de los grupos profesionales, y también de las funciones de la compañía cuando no había orquesta. Aún no había grabadoras, los tocadiscos no eran confiables, un segundo pianista acompañaba las funciones, entre estos estuvo una larga temporada el hoy celebrísimo Plácido Domingo. La señora Cardús llevaba a sus dos niños, Anita y su hermano Jaime, a todas sus actividades. Eran tan bellos que adquirieron el sobrenombre de 'los querubines'. Al crecer ella pasó a ser Anita, él siguió siendo 'el querubín'. Varias niñas comenzaron haciendo los pasos atrás, naturalmente cada una tenía el grupo correspondiente a su edad; por alguna circunstancia llegaron con los profesionales y poco a poco se fueron integrando; para los grandotes era molesto tener que cuidarse de no atropellar a las niñas. De este grupo destacaron e ingresaron al cuerpo de baile además de Anita, Sylvia Ramírez, Yolanda Rodríguez, Cora Flores y Alicia Pineda. Su debut fue para las funciones presentadas por el Círculo de Bellas Artes, Juventudes Musicales y la Ópera de Monterrey. Al intensificar sus actuaciones en la compañía, Anita comenzó a destacar, no era solamente su belleza y línea plástica, sino su seriedad, perseverancia y empeño, de allí que el maestro Unger la escogiera para el rol shakespeariano.

Ese paso tenía como antecedentes su actuación ascendente del cuerpo de baile a solista. Junto con Alicia, Yolanda y Sylvia habrían de hacer un *pas de quatre*, el cuarteto de cisnitos de *El lago de los cisnes* que levantó a los espectadores de sus asientos, y fue el primer gran éxito de la compañía en Bellas Artes. Anita fue una de las bailarinas del ballet con estilo del siglo XIX, *Variaciones románticas*; una pequeña parte en *La noche de Walpurgis*; uno de los sueños de *Mascarada*. Después fue una de las tres parejas de otra magnífica coreografía de Sergio, *Serenata*; el Preludio de *Las sílfides*, que lo hacía hermoso y poéticamente; y a un paso de lo estelar, la Reina de las Wilis de *Giselle*. Con Tell Acosta, un inolvidable *pas de deux* de *Cananueces*. Después llegó su Julieta. Algunos muchachos mexicanos ingresaron a las filas del Ballet de Alicia Alonso, entre ellos Jorge Cano, coincidió con el momento en que Tomás Seixas regresaba de su viaje de estudios a Europa. Tomó él el papel de Romeo, haciendo una creación, por lo que siempre fue el compañero de Anita. Formaban una bella pareja.

A partir de ese momento fue una de las bailarinas principales de la compañía, los coreógrafos la escogían y hacían planes para ella. Hasta ese momento se había distin-

guido en partes en donde se aprovechaba su suavidad y etereidad, Gloria Contreras la tomó para el estreno en México de una de sus mejores coreografías, *Huapango*, que fue otro enorme éxito para la segunda temporada de Ballet Concierto en Bellas Artes en 1959. Sergio le dio una parte estelar en *La noche mágica*, que en vez de mágica resultó fatal, a pesar de contar con los mejores elementos de la compañía, fue un fracaso. Anita había Flora, vestida por José Gómez Rosas era una hermosa encarnación del personaje mitológico; yo era Céforo, bailaba con ella. Se le dió el estelar de *Mascarada*; hizo el *pas de deux* de *Las sílfides*, había triunfado, el público la reconocía y aplaudía.

Anita tenía tres 'preceptores', *madame* Dambé y Sergio Unger en sus clases, yo, en sus ensayos. Era terrible hacerle una corrección, implicaba que al final del ensayo había una explicación detallada, muy bien explicada, ella probaba de diversas maneras hasta que quedaba solucionado, ésto tomaba tres horas... *madame* Dambé la cuidaba hasta el último detalle, y lo hacía con tan grande amor que despertaba celos de las bailarinas principales. Anita, siempre dulce, siempre callada y tranquila, aunque sus ojos evidenciaban que tenía una gran ambición, su meta era ser una estrella de la danza.

Las numerosas y constantes giras por toda la República, actuaciones en teatros completamente inadecuados, muchos programas de televisión y hasta algunos filmes, la fueron reafirmando. Todo marchaba bien. En julio de 1960 llegó a México el Ballet Internacional del Marqués de Cuevas. Anita estuvo tomando clases con la compañía; fue notada por *madame* Bronislava Nijinska y por la estrella rutilante de la compañía, Rosella Hightower, y fue invitada a irse con ellos... Ballet Concierto y yo quedamos desolados.

Con el Ballet del Marqués de Cuevas, como siempre fue denominado, tuvo que retroceder, ahora estaba en una compañía sumamente sofisticada, con muchísimos solistas, recorría Europa presentándose en los más grandes teatros de las ciudades capitales. Muy pronto bailó una de las hadas de *La bella durmiente*, en la esplendorosa producción que hizo la compañía, repuesta por *madame* Nijinska y Robert Helpmann, ese mismo año; bailó todo el repertorio tan especial y hermoso. Todo se vio interrumpido por la muerte del Marqués de Cuevas en Cannes, el 22 de febrero de 1961. Este distinguido señor, amante de la danza y esposo de la heredera Rockefeller, disponía de todo el dinero del mundo. En algún momento soñó con hacer su Ballet Internacional en México, después de haber visto a sus bailarinas,

eran principios de los años cuarentas. Nellie Campobello y don Martín Luis Guzmán se encargaron de disuadirlo. Su compañía se hizo en Nueva York... Larraín, un sobrino suyo, trató de conservar la compañía, no resultó, fue disuelta en junio de 1962.

A Anita ya la había visto John Cranko que en ese momento dirigía el Ballet de Stuttgart, y junto con Marcia Haydée, Egon Madsen, Richard Cragun, Birgit Keil y Heinz Clauss, formaron un quinteto de solistas destacado. El repertorio y el impulso creativo del maestro Cranko, produjeron lo que el mundo denominó 'el milagro de Stuttgart' quedando azorado. Para ella creó el maestro Cranko: *L'estro armonico* (Vivaldi, 1663), bailando con Ray Barra y Richard Cragun; *Oneguin* (Chaikowsky, 1963), bailando con Marcia Haydée, Barra y Cragun; *Quatre images* (Ravel, 1967), con Marcia y Egon; *Die Begragung* (Zimmermann, 1967) con Egon y Charles Weidman (!). Peter Wright creó para ella *The mirror walkers* (Chaikowsky, 1963) con Marcia y Cragun; Kenneth MacMillan: *Song of the earth* (Mahler, 1965), con Marcia, Barra y Egon. Bailó todos los ballets creados por ese genio que fue el maestro Cranko: *El pájaro de fuego*, *El lago de los cisnes*, *Juego de cartas*, *Romeo y Julieta*, *Cascanueces*, *La doma de la fierrecilla*, etcétera.

En 1967 le fue ofrecido el puesto de prima ballerina de la compañía de Cologne. Además del repertorio, hizo partes completamente distintas a lo que era su imagen, un *pas de deux* de *Don Quixote* que causó sensación, claro, ahora era una artista completa y dominaba todos los estilos y roles. Para ella creó Gise Furtwängler *Intimate letters* (Janáček, 1968), que bailó con Helmut Bauman.

La maravillosa ballerina Carla Fracci, junto con su esposo Beppe Menegatti, hicieron una compañía italiana de giras. Invitó a Anita y recorrieron Europa en varias ocasiones. La coreógrafa asociada a la compañía creó para ella *Pulcinella* (Stravinsky, 1971), y *The stone flower* (Prokofiev, 1973) con Paolo Bartolucci.

En este lapso visitó tres veces México, la primera en 1967, y tomó parte en las funciones que hizo Ballet Concierto de México en el Segundo Festival de la Danza Profesional, Clá-

sica y Contemporánea. En la función del 31 de agosto, aprovechando la visita de Anita, se agregó el duo de *Cascanueces*. La bailarina que interpretaría *Ensayo*, Diana Alanis, se retiró y en el último momento Anita la sustituyó. El público abarrotaba la sala, y el simple anuncio de la sustitución provocó una ovación. Cuando terminó la función hubo innumerables cortinas, México saludaba a su bailarina triunfante en Europa por sus dos magníficas interpretaciones de esa noche. Una, por cierto, tuvo un incidente; cuando Anita y Tomás Seixas estaban en la coda final del duo, desapareció el sonido, ellos continuaron bailando en el silencio más profundo, terminaron, cayó el telón... después fuimos enterados que la cinta se había roto!!!! El Mercucio de esa noche que el querido y talentoso John Fealy.

Después volvió, por segunda vez, para bailar en un Festival de Puebla, en esa ocasión, una de sus intervenciones fue el duo acrobático *Aguas primaverales*, que gustó tanto al público que tuvo que repetirlo.

La tercera ocasión fue invitada por la Compañía Nacional de Danza, hizo una inolvidable *Odette* de *El lago de los cisnes* de la versión del lago de Chapultepec. Posteriormente, en Bellas Artes, la Princesa Aurora de *La bella durmiente*. Obvio hablar de que en ambas ocasiones tuvo un gran éxito.

Nuevamente en territorio alemán, se convirtió en la primera bailarina del State Opera Ballet de Hannover, donde bailó de 1974 a 1977. Pronto habrán de cumplirse treinta años que Anita partió de México para iniciar su carrera internacional, pero sigue luciendo como una muchacha de veintitantos años, sus bellos ojos brillan llenos de luz y de esperanza, su figura es impecable. Continúa bailando, volvió a la compañía de la Fracci, hace apariciones estelares en diversas partes de la Alemania que la acogió efusivamente.

Fuentes:

¹ Ricardo Mondragón. "El Ballet Concierto de México", *Revista Hemisferio*, 21 septiembre 1957, México.

Programas de mano y folletos.

Horst Koegler. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford University Press, London, 1977.

... fue muy bonito porque en ese momento —bueno en ese momento y en muchos momentos antes... solamente la Srita. Gloria Campobello había sido la estrella de la Compañía... Todas las demás que había, fueran María Roldán, Carolina del Valle

SONIA CASTAÑEDA

Tulio de la Rosa

Cuando conocí a Sonia, en 1956, me llamó la atención su mirada de cervatillo pícaro; pensé que así debió ser la del *Platero* de J.R. Jiménez, pero me engañé al confundirla con una criatura indefensa... años después una frase la describiría mejor: “casi una niña por su aspecto físico, casi un coloso para su virtuosismo...”

Sonia inició sus estudios en 1944 con Linda Acosta y Gloria Campobello.

En una “Charla de danza” de octubre 29, de 1985, conducido por Felipe Segura, ella nos lo cuenta así:

... a mí me tocó el primer año de la Escuela Nacional de Danza, todavía lo hice en Bellas Artes. Ya después nos vinimos... El Conservatorio (Nacional de Música) no existía todavía... era precioso... venir hasta acá era algo así como ir ahora a Querétaro. Había un camióncito, costaba diez centavos, de la línea azul, que decía “Polanco”... mi madre nunca escatimó esfuerzo ni dinero, ni tiempo... en el momento que vió a Ana Pavlova ella quiso tener una bailarina pero, básicamente, si yo no hubiera querido, yo creo que ella no lo hubiera querido... decía que yo me paraba a bailar donde escuchara música y no me quitaba nadie de allí... me compró unas puntitas y me las llevó. Me paraba de puntas —sabrás Dios cómo— pero yo bailaba de puntas sin saber. Sí, yo entré a la Escuela Nacional de Danza sin haber tomado clase... primero tuve a una maestra practicante: María Elena Fajardo... Después me empaté con la gran Linda Costa, cinco años... escuela italiana... después ya entré con Gloria Campobello hasta que me gradué... era yo chiquilla... nosotras con las narices en el ventanal para verlos... cuando vino Markova y Dolin y todas esas estrellas, Reyes Fernández estaba chiquitín... nos volvíamos locas viendo esa experiencia maravillosa...

Más tarde, en 1951, Sonia se gradúa y es nombrada Primera Bailarina. En la misma “Charla de danza”, su conductor Felipe Segura lo relata así:



o las que me nombren pues era un segundo término... muy marcada porque los roles de la señorita Gloria y los roles de las demás eran completamente distintos. Lo podría clasificar que las otras llegaban casi a primeras solistas. Al bailar Sonia el rol de Odette en *El Lago de los Cisnes* —todavía chavalita— entonces automáticamente tomaba una parte ester. Tenemos un cartel donde estamos anunciados... dice: Primerísima Bailarina: Gloria Campobello, luego Primeros Bailarines: Sonia Castañeda, Felipe Segura.

Esto fue en la gira del Ballet de la Ciudad de México en 1951 en Parral, Chih., y Felipe con mucho entusiasmo continúa:

... déjenme que les cuente otro poquito de esta anécdota del debut de Sonia. Llegamos a Parral y allí cómo te harían sufrir... no, no celos profesionales, no había eso... me acuerdo, te objetaban tu maquillaje, la corona y todo. Pero fue muy padre. Un día, ya habíamos hecho las funciones que debíamos hacer; habría una función extraordinaria, entonces el Sr. (Martín Luis Guzmán), con esa seguridad que tenía en sí, señorito, salió habló con el público, le explicó cual era el programa, pero tenía el público que escoger entre dos ballets... que eran *Alameda 1900* y *El Lago de los Cisnes*... debían indicar con un aplauso cuál de los dos quedaba y... tan-tan... que le aplauden más a *El Lago de los Cisnes* y lo volvimos a bailar Sonia y yo...

Después de esta "experiencia extraordinaria", según sus propias palabras, Sonia tuvo como maestro a Guillermo Keys y fue bajo su dirección que debutó profesionalmente en la ópera bufa de J. Offenbach *Orfeo en los infiernos* con la que se estrenó el Teatro Virginia Fábregas (actualmente Frou-frou) en las calles de Donceles. Ya Guillermo le había montado una danza para su graduación y para este estreno en México reunió un elenco de los mejores bailarines de aquella época: Laura Urdapilleta, Nellie Hapee, Armida Herrera, Carolina del Valle, Cora Flores, Carlos Gaona, Tell Acosta, Felipe Segura, Gloria Contreras, Deborah Velázquez... y nos dice Sonia:

... una experiencia fabulosa porque fue el trabajo de cuatro meses continuos con dos funciones diarias a veces hacíamos hasta tres —y el contacto también con otro lado (otro género)... yo sentía que necesitaba algo más. Fue cuando entré al Ballet Concierto de México, y bailé con Jorge Cano aquel Cisne Negro en Monterrey...

Esta nueva aparición de Sonia en Monterrey interpretando un personaje totalmente opuesto al que hizo en su debut como primera bailarina, causó sensación. En reseña local,

incluida en el reportaje de 16 páginas que como homenaje a sus 25 años de vida profesional le rindió a Sonia la revista *Mujeres* en su No. 331 del 30 de julio de 1978, se lee:

... Sonia... sencillamente colosal, ejecutando 30 "frappé" (SIC) consecutivos; para nadie es desconocido que esta clase de movimientos son característicos de las grandes bailarinas por lo que la conclusión no puede ser otra: Sonia Castañeda es hoy por hoy una de las máximas exponentes del ballet que ha dado nuestro México... No podemos pedir más calidad, ni más categoría ni mejor presentación que un número como *El Cisne Negro* que anoche presenciamos.

Felipe Segura nos proporciona datos históricos inapreciables al comentar el evento con las siguientes palabras:

El primer gran éxito que tuvo Ballet Concierto de México fue en Monterrey con "Ópera de Monterrey", Roberto Silva y Jorge Cano y tú (Sonia) bailando el *Cisne Negro*. Fue cuando empezamos a levantar al público de las butacas... El Ballet concierzo antes de que Sonia tomara parte y antes de que yo viniera a México ya era un grupito, inclusive se llamaba "Ballet Concierto", pero fue en esos momentos —te repito— contigo, con Jorge, cuando empezamos a ver algo que se podía consolidar, que sí, deveras, podíamos tener una compañía mexicana a base de los elementos mexicanos, todo mundo asocia Ballet Concierto y sus primeros éxitos, con todos y no fueron todos, fueron unos cuantos los que lo hicieron. Después, claro, eso habría de ser un ejemplo, un estímulo, una meta a seguir...

Sonia recuerda:

Fue una experiencia increíble. Yo nada más veía aplaudir y decía: ¿Qué pasa aquí?, y telones y telones, siete telones abrían y cerraban y decía: ¿Pero qué es esto Dios?... Sí, yo en mi vida he encontrado muchísimos éxitos, muchísimos éxitos...

En ese mismo 1954 fue invitada por *madame* Nelsy Dambré a bailar en El Salvador; fue la primera de cuatro invitaciones que recibió para bailar en ese país.

Sonia comenta:

Yo a *madame* le respeto muchísimo, aunque no fue maestra en el aspecto formativo... a mí me ayudó mucho el contacto con *madame* por el conocimiento de la Escuela Francesa... En el Salvador bailé cosas lindísimas *Coppelia*, *El Lago de los Cisnes* con un bailarín americano que *madame* tenía, de origen húngaro: Stephan Bovek... Fui en cuatro ocasiones, pero una de las cosas que más me gustó fue una coreografía que ella

montó —ella había sido bailarina en la Ópera de París— un ballet que era entre *Coppelia* y *Silvia* que ella llamaba: *La Corriganne*; ella tenía la música y la tocó la Sinfónica de El Salvador, y todo, la escenografía, y los enanos que salían de la fuente... cosas bellísimas, bellísimas. Yo he tenido mucha suerte, he tenido mucha suerte...

Y los ojos de Sonia-Platero-Bambi, vuelven a engañar a quien otorgue todo el crédito de sus éxitos a la suerte: sólo quienes no la conocieron podrán creerlo. A mí ya no me confunde su mirada y estoy totalmente de acuerdo con Roberto Silva. Sonia y Felipe dicen:

Roberto Silva me decía 'Acorazado de Bolsillo' pero yo no entendía por qué... pues por mi estatura'. Felipe Segura le pregunta: 'Y lo de 'acorazado' ¿por qué?'. Sonia: 'Sería por lo que traía dentro...' Felipe: '¿Guerrera y brava, y segura de tí misma... y eso tiene consecuencias en la vida... la meta 'Voy adonde voy' y van... Pues tienen que ser bravos ¿verdad?'

Esa fue la Sonia que me presentó Francisco Escobedo en el vestíbulo de Bellas Artes en noviembre de 1956; en ese momento ella estaba de independiente, no pertenecía a ningún grupo. Estaba actuando como huésped en la temporada oficial de danza moderna de ese año, bailando *La Valse* de Raquel Gutiérrez, y a Francisco se le ocurrió que deberíamos bailar juntos como pareja. De allí nació la relación profesional y la amistad que ha durado tantos años. Nuestro primer trabajo fue *Las Sifides (pas de deux)* y la coda de *el Cisne Negro* para ilustrar una conferencia dictada por Guillermo Keys en el auditorio del IMSS.

En 1957, Sonia Castañeda como coordinadora de danza clásica del Instituto Mexicano del Seguro Social, nos reunió a Francisco Escobedo (ese colaborador de la danza que tantos beneficios le ha aportado, en tantos niveles y durante tantos años) y a mí, para iniciar una serie de Recitales de Danza Clásica en diferentes auditorios del IMSS. En verdad que el proyecto no podía ser más tentador, la danza clásica en México se circunscribía al Ballet Concierto que en ese entonces dirigían Sergio Unger y Felipe Segura, y a una pareja formada por Beatriz Carrillo, a veces con Francisco Araiza, otras con José Arroyo, acabando los programas de T.V. que semanalmente pasaban por el Canal 11 del IPN, en un pseudo estudio que sólo permitía el uso de unos cuatro metros cuadrados. Por supuesto acepté el ofrecimiento de Sonia, y con Escobedo al piano comencé el montaje ensayando a veces en un salón de la Academia de la

Danza Mexicana, entonces en Hidalgo No. 61, otras en la Casa de la Asegurada No. 13, etc. de un primer programa que si para Sonia y para mí resultaba un *tour de force*, para Francisco Escobedo fue un maratón ya que él nos acompañaba todas las coreografías y además tocaba piezas entre nuestras intervenciones... No recuerdo cuantas funciones dimos antes de que estos 'recitales' se transformaran en el Taller de Danza del IMSS, esto fue idea de Helena Jordán quien era coordinadora de Danza Moderna en el IMSS y a través de Sonia me invitó a formar parte del grupo.

Este mismo año fuimos huéspedes del Ballet Concierto bailando *Nubes y Fiestas*, de Guillermo Keys.

Bailar con Sonia era un verdadero disfrute además de un reto, porque eso era *bailar* para ella: un gozo completo venciendo retos técnicos, estilísticos e interpretativos. Conmigo bailó por primera vez *Don Quijote, Cascanueces* y *La Bella Durmiente* y no sólo en la capital, sino en diferentes ciudades que visitamos con el Taller, ya con un repertorio más amplio y con la presencia de Nellie Happee, recién llegada de Europa. El 24 de junio de 1958 tuvo lugar la presentación oficial de este grupo que fue el antecedente directo del Ballet de Cámara. Paralelamente a este desarrollo convencí a Sonia de incursionar en la danza moderna como huésped del Ballet Nacional de México al que yo pertenecía como bailarín estable. En la temporada oficial de 1958 Sonia bailó partes creadas para ella: por Carlos Gaona *El Ciclo mágico* de B. Bartok; por Guillermina Bravo su inolvidable 'muchacha' de *Imágenes de un hombre* y luego en giras increíbles con Ballet Nacional *El Duño de Branderburgo No. 4* de Lin Durán y la Madrina de *El Bautizo* de Guillermina Bravo.

El taller de Danza del IMSS se convirtió en Ballet de Cámara; sobre Sonia leemos en la revista *Mujeres* No. 331, pág. 20:

Toma lugar como primera figura del Ballet de Cámara dedicándose a interpretar ballets tan distintos como *Trío* (Albinoni-Happee) *Huapango* (Moncayo-Contreras), etc., logrando en todos ellos dar el carácter necesario al papel encomendado... Ahora Sonia se consagra y recibe el cargo de interpretar un papel que nadie había recibido hasta ahora, se le pide que baile por primera vez en México y en el mundo, una idea: *Ballet-Jazz*.

Si bailar con Sonia significó tanto para mí, crear para ella fue un placer y un reto aún mayor. Cuando se bailó por primera vez en México el *Grand pas de quatre* por una compañía local, Sonia interpretó estupendamente *madame* Taglioni

en la versión que yo monté para el Ballet de Cámara; lo mismo pasó con la primera versión de *Las bodas de Aurora*. Para ella creó Nellie Happee su *Dúo*, con música de E. Grieg; para ella con Marcos Paredes y la propia Nellie, el inolvidable *Trio* de Albinoni.

De las versiones que monté de los *pas de deux* tradicionales y que bailó con el estupendo Lawrence Rhodes, aún se recuerdan como magistrales sus interpretaciones. Fueron muchas las coreografías que monté para bailar juntos en T.V. En ellas emergieron muchas Sonias diferentes, todas ellas intensas y brillantes, todas ellas con mirada engañosa de 'Platero-Bambi'.

Fue una de las mejores épocas de Sonia como bailarina, a lo que contribuyó (además de la experiencia adquirida en Ballet Nacional de México con Xavier Francés como maestro) la reafirmación de su técnica de 1958 al 59 con dos pilares de la danza; Sonia nos lo cuenta así:

A veces pensé ir a Francia pero algunos compañeros me aconsejaron: 'No Sonia, lo mejor es Nueva York'. Bueno, órale. Llena de miedo, agarro mis tiliches y me voy. Estuve un año en el Metropolitan Opera con la mujer ésta que es maravillosa... con Margaret Craske, y con Anthony Tudor que para mí fue... que experiencia tan fabulosa... El nos daba los viernes una clase que se llamaba *Production Class*, aprendías de todo y además el señor con el sólo hecho de mirarlo aprendías algo... Estuve un año allí, aprendiendo nada más... no me quedé... regresé... porque aquí había mucho por hacer...

Pero regresó por poco tiempo el Ballet de Cámara pues de 1960 al 61 realiza en el Ballet Nacional de Cuba, con Alicia y Fernando Alonso a la cabeza, una de las giras más largas que ha efectuado esta compañía:

... éramos una comunidad... americana pues había estadounidenses, argentinos, uruguayos, mexicanos, guatemaltecos, portorriqueños... Visitamos de la URSS: Moscú, Leningrado y Riga; de Polonia: Varsovia y Kalowice; de Alemania Oriental: Berlín, Dresden, Leipzig, Weimar y Karl Marx... fue aquí donde hicimos 5 ciudades en 25 días... Regresamos a Moscú porque nos íbamos para China... fue una experiencia... imagínate: Pekín, Han Chow, Cantón, Nan Kin, Shang-hai y Vietnam del norte... Regresamos a Moscú... fuimos a Checoslovaquia: Praga, Brno, Bratislava...; fue la locura!, después Hungría, Budapest y otra ciudad; Rumania: Bucarest y al final Bulgaria: Sofía... si no hubiera sido por la invasión de Bahía de Cochinos yo creo que hubiéramos seguido... llegamos a la Habana y mi mamita estaba espantadísima. Entonces nos regresamos

a México... después de haber bailado en el Bolshoi, en la Ópera de Hungría, en el Teatro del Kremlin...

Era el año 1961 cuando Sonia regresó al Ballet de Cámara y participó con él en la temporada oficial del Palacio de Bellas Artes reafirmando sus éxitos en *Trio* y *Variaciones* de Nellie Happee y en *Huapango* de Gloria Contreras y en 1962 nuevamente se presentó el reto de crear para Sonia la parte principal en el ballet de la Ópera de *Aída* a la que Sonia tanto realizó junto al formidable Freddy Romero; fue un verdadero disfrute el presenciar tal duelo entre estos dos titanes de la danza.

Después de varias giras por la República y más presentaciones en T.V. llegó el momento crucial para Ballet de Cámara y el de mayor importancia para el ballet en México: la creación, por primera vez en la historia de una compañía oficial de Danza Clásica, el Ballet Clásico de México, antecedente directo de la actual Compañía Nacional de Danza.

Alfredo H. Wilhelm, en la revista *Audiomúsica*, del 10 de septiembre de 1963, lo registra así:

No pudo haber sido más afortunada la serie de presentaciones con que el Ballet de Cámara suspende sus actividades para incorporarse al Ballet Clásico de México recién creado por el INBA... Sonia Castañeda fue la estrella de la noche. Parecía increíble que esta 'Prima Ballerina' que ha cosechado sus mayores éxitos interpretando *El lago de los cisnes*, *Sus Sinfides*, *Don Quijote*, etc., fuese la misma que ahora ofreciese tan correcta demostración de danza moderna, danza clásica y jazz; porque de todo esto tuvo su papel de Euridice... así como *Mackie* —con música de Kurt Weill— donde Sonia Castañeda y Marcos Paredes lograron la primera ovación de la noche.

Así fue exactamente: nuevas Sonias afloraban en cada interpretación, todas llenas de mística fuerza interpretativa, todas causando asombro a quienes la conocíamos. Pero muchas sorpresas más nos guardaba la pequeña coloso:

... después ya se formó una compañía oficial de danza clásica... Yo estaba feliz, feliz porque al fin íbamos a tener zapatillas de punta sin comprárnoslas nosotras.

Y así fue: con Ballet Clásico de México, Sonia tuvo nuevas oportunidades de reafirmar su talento. Para ella creó Enrique Martínez su *Electra* con música de Bela Bartok y *Concierto* de Bruchner; fue cuando bailó su primera *Giselle*, pero la bonanza duró poco:

A los nueve meses nos dijeron 'No hay un sólo centavo'. Nosotros dijimos: 'Bueno para hacer esta compañía se desbarata-

ron dos grupos... y ahora, a la mitad del camino nos dicen que no hay dinero, por favor dennos el vestuario, dennos las escenografías, vamos a dar clases nosotros'. Y así fue. Entró el nuevo sexenio, queríamos permanecer unidos... gracias a esto existe una compañía clásica... entonces dijeron 'no hay dinero pero podemos pagar un maestro'... fue cuando Bellas Artes nos pagó exclusivamente el maestro. Así estuvimos unos años, después ya tuvimos sueldos algunas gentes... Michael Lland había venido a dar unas clases, nos gustó muchísimo ...

Michael Lland creó para Sonia *La faz del Carnaval* con música de Poulenc; también en *La Amapolita roja* le confió el rol de *Dedos de oro*. Renovó sus triunfos en *Coppelia*, *Las Sifides*, *Grand Pas de Quatre* y fue Lisette en la primera versión de *La Fille mal gardée* presentada por una compañía mexicana y que tantos aplausos cosechaba cuando se presentó en el Herodes Aticus de Atenas, en 1968.

Sonia continúa:

él realmente vino por muy poco dinero y nos ayudó muchísimo.

Fueron tres años en que yo aprendí muchísimas cosas de él... era muy claro, montó muchas cosas: *Bayadera, Pas de dix del Raymond* de Glazunov. Montó también *La Bella Durmiente*, y luego revisó todas las coreografías... la primera gira que hicimos cuando él era director fue a Houston... fue la primera gira internacional... yo iba bailando el *pas de deux* de *El Corsario*... Cuando fuimos a Houston hicimos una gira enorme por la República. Ibamos, creo, que a Aguascalientes, Saltillo, Monterrey... Nos fuimos en los camiones de Bellas Artes, uno se quedó por allí tronado en el desierto de Arizona... por que íbamos a Cd. Obregón; fíjese, por el otro lado... Después fuimos en el 68 a Grecia... fue una experiencia muy bonita por que bailamos en el Herodes Aticus del Acrópolis... Después de Michael vinieron un montón de maestros... Miro Zolan... Resnikof y luego este señor... Job Sanders... todo el relajó que tú ya sabes... se dividió mucho la compañía por Job Sanders... fue muy doloroso porque se perdieron muchísimos bailarines... A lo mejor era necesario... yo siento que todo ésto sirvió... para hacer lo que hay ahora, una compañía muy buena, la Compañía Nacional de Danza...

El testimonio de una entrevista realizada por Marco Antonio Acosta e incluida en el reportaje-homenaje, en 1978, de la revista *Mujeres* No. 331, pág. 30, nos informa ampliamente de lo sucedido.

... La presión política fue muy fuerte... los problemas personales se inflaron y nosotros —mi esposo y yo— decidimos salir de la compañía... ya no sabíamos por qué bailábamos... Hace año y medio de eso... actualmente la compañía ha vuelto a ser

una sola y está dirigida por Felipe Segura, una persona muy entusiasta. Le deseamos éxito...

Actualmente Sonia Castañeda está dedicada a la enseñanza en una escuela que montó en su propia casa. Se dedica a encontrar nuevas fórmulas de conciliación entre el ballet clásico y la danza moderna con alumnas que ella enseñó y que posteriormente reprobaron en la Academia de la Danza Mexicana...

Tratamos de lograr un pequeño grupo para difundir la danza en México... ahora hemos dado funciones en Tlaxelolco... Trabajé en la Academia de la Danza Mexicana. Preparé a dos generaciones de bailarinas clásicas...

Realmente mi orgullo es grande al formar dos generaciones, las únicas de la A.D.M.' ...

El desarrollo de Sonia como maestra fue paralelo al de su carrera profesional de bailarina, pues desde los 15 años de edad dedicó mucho tiempo a la enseñanza. En 1957-58 fue entrenadora del Ballet Nacional de México; de 1961 al 70 fue maestra y jefe de materia en la A.D.M.; de 1973 al 77 fue entrenadora de Ballet Independiente y de Expansión Siete; en 1974 funda con Francisco Martínez el Taller de Danza Espacios, al cual la comisiona el INBA en 1977, como directora y entrenadora hasta 1978 y donde baila coreografías creadas para ella por Helena Jordán.

Su interés por el estudio y el contacto como bailarina con los diferentes métodos de enseñanza, la convierten en una de las maestras más solicitadas de México.

Desde 1980 Sonia funda y dirige el grupo Génesis con el que apenas en noviembre pasado, presentó una temporada en el Teatro de la Danza. Sonia también ha incursionado en la coreografía; fue co-autora junto a Josefina Lavalle, de la primera versión completa montada en México de *Cascanueces*, presentado en el Teatro del Bosque durante la 'Primera Temporada de la Academia de la Danza Mexicana' en 1976; para el Taller de Danza Espacios creó: 8×13 con música de J. Brahms; *Pedro y el lobo*, de Prokofiev; *Sueño de una noche de verano* de Mendelson y *Escuela de Ballet* de Mozart. Para su grupo Génesis: *Tema, Variaciones y Fuga* de B. Britten; *Has cambiado mi lamento en una danza*, también de B. Britten y la reposición de *Pedro y el lobo*. Desde 1974 es directora de la Escuela Anna Pavlova y desde 1983 realiza investigaciones de kinesiología, estudio de movimiento y concientización corporal.

Ha impartido cursos intensivos en Mérida, Yuc. (1961-62) y durante cuatro años en el Festival Nacional de Danza en San Luis Potosí. Fue jurado en 1985 del Premio Nacio-

nal de Coreografía UAM-INBA y sinodal en los exámenes semestrales 1987 de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, N.L. Participó como Ponente en el II Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza en Taxco, Gro. 1987 y en el VII Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, Toluca 1988, donde recomendó, amplia y autorizadamente, la concientización corporal como apoyo, no sólo a la enseñanza de cualquier tipo de danza sino a la práctica de toda actividad física.

Sonia ha dicho:

No estoy en contra de la buena danza sino de la mala... sin mística no existe la danza... El bailarín o intérprete de danza es mal pagado en México... No se puede pedir peras al olmo con sueldos miserables, pero tampoco se puede hacer danza con mentalidad burocrática... Vuelvo a insistir: sin entrenamiento correcto, sin vestuario correcto, sin artistas que estén conscientes de que la danza es una disciplina extraordinaria y sin mística de la danza, no es posible hacer buena danza...

En la "Charla de danza" referida, Sonia nos habla de su más cara ambición en lo que a enseñanza se refiere:

... que tengamos una 'Escuela'... creo que nos hemos preparado mucha gente y mucho tiempo para que de veras pensemos lo que consideramos válido para nosotros... como lo hizo la rusa, como lo hizo la cubana, como lo hizo la inglesa... ¿Por qué no...?

¡De acuerdo Sonia...! Se nos puede acabar la habilidad como ejecutantes, como intérpretes, pero mientras conservamos la mística seguiremos 'haciendo danza...' y por encima de todo lo que hagamos, el transmitir, el inocular, el instilar esa mística, será la mejor de las aportaciones para la danza del futuro y tú Sonia, mientras tengas sangre en las venas, continuarás haciéndolo como lo has hecho durante toda una vida dedicada a la danza.

Distinciones recibidas por Sonia Castañeda:

- 1969. Medalla de oro otorgada por el INBA.
- 1974. Diploma de honor de la Dir. Gral. de Servicios Sociales del D.D.F.
- 1975. Medalla de oro y Diploma, misma dependencia, por 25 años de vida profesional.
- 1976. Diploma del Consejo Nacional de Cultura y Recreación para los Trabajadores por su magnífica labor artística.
- 1976. Diploma SICARTSA por su labor artística y cultural.
- 1976. Diploma de la Dir. Gral. de Servicios Sociales del D.D.F. por sus brillantes actuaciones en Delegaciones y Centros Deportivos.
- 1977. Premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música por su labor como bailarina y maestra.

GLORIA CONTRERAS

José Francisco Moreno D.

"La danza es más que una profesión, es un medio de vida que enseña a comprenderla"

Gloria Contreras

Entre las jóvenes bailarinas que se iniciaron en el difícil arte de la danza, allá por los años cuarenta en México, aparece en uno de los salones de clase de la maestra Nelsy Dambreda una figura de inquieta mirada y frágil anatomía, su nombre es Gloria Contreras y su vida la danza.

Ocho años de trabajo y aprendizaje con la maestra Nelsy Dambreda, le abren las puertas para seguir creciendo y alcanzar lo que se proponía, consciente de su destino pronto buscó en el extranjero la riqueza de nuevos conocimientos. Para 1956 asiste ya a clases en la Escuela del American Ballet en la ciudad de Nueva York, en donde tiene como maestros a Carola Trier, Pierre Vladimirov, Anatole Aboukhoff y sobre todo a George Balanchine, quien a lo largo de seis años le abrió sus estudios, y le dio todas las facilidades para llevar a cabo sus anhelos y ambiciones.

Su inquietante búsqueda empieza a dar frutos, pues es ahí —en Nueva York— donde funda su primera compañía, "The Gloria Contreras Dance Group" grupo formado por diez bailarines de diversas nacionalidades.

Inicia su labor artística como coreógrafa llevando a escena obras de su propia creación, *Huapango* y *El Mercado* dejan entrever ya su fuerza expresiva al utilizar el movimiento del torso como un elemento integrado al difícil virtuosismo clásico, el carácter que revisten estas obras, reflejan un nacionalismo motivado por las exigencias de la música de Pablo Moncayo y Blas Galindo.

En el año de 1957 es invitada a México por el maestro Felipe Segura para llevar a escena, nada menos que en el Palacio de Bellas Artes, sus obras ya mencionadas y es el

Ballet Concierto quien representará este montaje para un público que no sejará en elogios y aplausos para esta brillante coreógrafa.



Nos cuenta el mismo maestro Segura que "esa noche, de septiembre de 1957, cuando Ana Cardús, Cora Flores, Gloria Contreras y Jorge Cano terminaron de bailar *Huapango* el público lanzó un aullido impresionante, aplaudieron por horas, el telón subía y bajaba interminablemente, fue un éxito apoteótico".

En poco tiempo se le ve participando y creando nuevas obras para compañías como el New York City Ballet, el Ballet Nacional de Cuba, el Royal Winnipeg Ballet, el Ballet Contemporáneo de Buenos Aires, el Ballet Nacional de Brasil y la Compañía Nacional de Danza.

La diversidad de temas coreográficos en la obra de Gloria Contreras tienen su raíz en las modalidades técnicas de Balanchine: variaciones formales dentro de expresiones clásicas que dan los instrumentos para formar un universo estético-sonoro que comunica emociones y refleja la realidad humana. Gloria ha sabido reconocer los caminos por donde quiere llevar su expresión dancística, ella misma nos dice: "A través de mi coreografía, quise volver a la danza en sí, eliminando todo aquello que lo hacía débil. Evité seguir líneas literarias y exagerados afectos teatrales. Pedí a mis obras ser válidas aun desnudas. Conservé el sonido y el color dejando al bailarín la misión de expresarlo todo, sin ninguna ayuda externa".¹ Para ella la música no significa un mero acompañamiento, sino un participante vivo y actuante; su coreografía no surge de una idea preconcebida sino de las exigencias de la música; para Gloria Contreras resulta imposible bailar de la misma forma a Bach y a Varese, a Machaut y a Brubeck.

Manuel Capetillo, escritor mexicano, nos describe una de sus obras creadas en 1959: *Vitalitas*, con música de Peter Dickinson. "La estructura de esta narración consta del principal recurso que es la continuidad y la lógica. Se trata de una historia sin palabras y sin anécdotas, en la que todas las ideas de la composición se refieren al desarrollo pausado y al término definitivo del movimiento. Si se busca comparar a esta coreografía con algún determinado género literario, puede afirmarse que *vitalitas* es un cuento perfecto por su forma de un solo ciclo cerrado para siempre".

Su labor no se detiene, profesional, excelente organizadora y promotora, Gloria Contreras pone en marcha un taller coreográfico en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1971. Reúne a un grupo de jóvenes bailarines que

se ven enriquecidos del género y la técnica que caracterizan su trabajo: la danza neoclásica.

Con el taller coreográfico de una Universidad Nacional Autónoma de México, ha logrado llevar a múltiples escenarios la danza de concierto de México. Ha dirigido más de cuarenta funciones, realizando giras y participando en eventos internacionales dentro y fuera del país.

Apoya constantemente la labor de jóvenes coreógrafos latinoamericanos proporcionándoles un foro abierto a la creación.

Ha montado más de cincuenta y cuatro coreografías y organizado exposiciones de dibujo, pintura, cartel, poesía y fotografía, inspiradas en el trabajo del taller coreográfico.

Y lo más importante, nos atrevemos a decir, es quizá la labor que ha desempeñado con el público; pues ha formado un espectador crítico y abierto a las nuevas corrientes dancísticas, un público que ha seguido su labor en el taller, que discute, rechaza o propone los distintos aspectos de la danza.

Para Gloria Contreras el taller coreográfico ha sido el vehículo idóneo para comunicar una visión diferente de la danza en México; danza que se vuelve universal en el momento de ser ejecutada por el hombre y para el hombre, convirtiéndose en fuerza contra el alienamiento.

Para 1970 le es entregado el premio de la "Unión de Cronistas de Música" por mejorar el teatro y danza en México.

Durante el Festival Mundial de Folklore en Guadalajara en 1972 recibe el "Premio Ixtlilton", por su creación coreográfica, ese mismo año recibe la "Medalla de Oro".

Más adelante la Revista Opera Popular de Estados Unidos le otorga la "Copa de Plata del Ballet a la Excelencia Artística" en 1981. Ese año en la Feria Nacional de la Plata en México, recibe la "Medalla Juan Ruiz de Alarcón".

Su labor actual en el taller coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México le ha valido el reconocimiento por parte de la "Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música" al serle entregado el premio "a la mejor coreografía en 1984".

Gloria Contreras es, sin lugar a dudas, una mujer que ha dedicado toda una vida a la danza, una bailarina que no limita sus posibilidades, y una coreógrafa que como dijo Waldeen, logra "trasmutar la cognición psíquica oculta en expresiones físicas capaces de revelar ríos de fantasía, ideas e imágenes transformados en danza".

Obras coreográficas de Gloria Contreras

<i>Huapango</i>	José Pablo Moncayo	1959
<i>El Mercado</i>	Blas Galindo	1959
<i>Serenata Concertante</i>	Orrego Salas	1959
<i>Ocho por Radio</i>	Silvestre Revueltas	1959-60
<i>The Wise and Foolish</i>		
<i>Virgins</i>	Anonymous, music XIIth Century	1959
<i>Vitálitás</i>	Peter Dickinson	1959
<i>Allusions</i>	Anton Webern	1961
<i>Planos</i>	Silvestre Revueltas	1962
<i>Eiyoua</i>	Guillaume de Machaut	1962
<i>Sensemaya</i>	Silvestre Revueltas	1965
<i>Sonata</i>	Igor Stravinsky	1966
<i>Concierto</i>	J.S. Bach	1967
<i>Divertimento</i>	Edino Krieger	1967
<i>Ludio</i>	José Antonio Alcaraz	1967
<i>Death of a Hunter</i>	Gustav Mahler	1967
<i>Danzas</i>	Rodolfo Halffter	1967
<i>Adagio & Allegro</i>	J.S. Bach	1967
<i>Diana & Acteon</i>	Rodin de Boismortier	1967
<i>Isostasia</i>	Eduardo Mata	1968
<i>Aguafuerte</i>	Gustavo Becerra	1969
<i>Opus 32</i>	Bruno Maderna	1969
<i>Dances for Women</i>	J. Bautista Pergolesi	1970
<i>Interludia</i>	Hanz Werner Henze	1970
<i>Integrales</i>	Edgar Varese	1971
<i>Cantabile</i>	Peter I. Tchaikovsky	1971
<i>Cantos</i>	Count of Lautreamont	1971
<i>A Dos</i>	Manuel Enriquez	1972
<i>Adagio y Fuga</i>	W. A. Mozart	1972
<i>Electrodanzable</i>	Manuel Enriquez	1972
<i>Jazzotomía</i>	J. José Calatayud	1973
<i>8 x Jazz</i>	Dave Brubeck	1973
<i>Canticum Sacrum</i>	Igor Stravinsky	1974
<i>Sinfonía</i>	Igor Stravinsky	1974
<i>Arcana</i>	Edgar Varese	1975
<i>Tres</i>	Mario Lavista	1975
<i>Continuum</i>	Georgy Ligeti	1976
<i>Hora de Junio</i>	Pellicer - Revueltas	1976
<i>Cuarteto</i>	Maurice Ravel	1977
<i>Réquiem para un Poeta</i>	Igor Stravinsky	1977
<i>Tempos Bachianos</i>	Juan Sebastián Bach	1978
<i>Leidenschaft</i>	Alban Berg	1978

<i>Concierto en Re</i>	Juan Sebastián Bach	1978
<i>Gravitacional</i>	Mario Lavista	1978
<i>Redivivo</i>	Carlos Malcolm	1979
<i>Sonata para Celo y Piano</i>	Claude A. Debussy	1979
<i>Opus 45</i>	Alban Berg	1979
<i>Ofrenda</i>	Juan Sebastián Bach	1980
<i>Ionización</i>	Edgar Varese	1980
<i>Sensemayá (nueva versión)</i>	Silvestre Revueltas	1980
<i>Cuarteto en Sol</i>	C.A. Debussy	1980
<i>Sinfonía de los Salmos</i>	Igor Stravinsky	1981
<i>Alusiones (nueva versión)</i>	Anton Webern	1981
<i>Concierto para Violín</i>	Igor Stravinsky	1982
<i>Planos (nueva versión)</i>	Silvestre Revueltas	1982
<i>4 Danzas Mexicanas</i>	Manuel M. Ponce	1982
<i>Octandre</i>	Edgar Varese	1983
<i>El Califas</i>	Igor Stravinsky	1983
<i>La Ronda</i>	Leonardo Velázquez	1983
<i>Una Pierna para Neruda</i>	Dimitri Shostakovich	1983
<i>La Caída de los Angeles</i>	Federico Ibarra	1983
<i>Cuarteto Opus 135</i>	L.V. Beethoven	1984
<i>Homenaje a Balanchine</i>	Igor Stravinsky	1984
<i>Imágenes del Quinto Sol</i>	Federico Ibarra	1984
<i>Ofrenda Musical</i>	Juan Sebastián Bach	1985
<i>Un Laurel para ti</i>		
<i>Carmen - dos danzas de amor</i>	Georges Bizet	1986
<i>Sin título</i>	Maurice Ravel	1986
<i>El Mar</i>	Claude A. Debussy	1986
<i>Claro de Luna</i>	Claude A. Debussy	1987
<i>Alabanzas</i>	Leonard Bernstein	1987
<i>Isadora</i>	Beethoven, Wagner	1987
<i>Dvorak</i>	Antonin Dvorak	1988
<i>Marsias</i>	Mario Lavista	1988
<i>Revueltas Sin Título</i>	Silvestre Revueltas	1988
<i>Danzas Sacra y Profana</i>	Claude A. Debussy	1988

Fuente:

¹ La danza: Imagen de creación continua.

Antología.- Selección y comentarios por Waldden México:
UNAM, 1982. (Textos de danza/4) p. 138.

TULIO DE LA ROSA

Sylvia Ramírez

¡Felicidades!

Un 1o. de octubre de hace treinta años llegó a México un jovencito con una radiante sonrisa, en sus ojos había anhelo de ver el mundo, de danzar. Su aspecto de principio de cuento de hadas, su gentileza y su experiencia dancística le abrieron todas las puertas. Su hado le había marcado como destino México, y aquí habría de bailar, coreografiar, reponer obras tradicionales, dirigir compañías. Incurción en todos los terrenos: el clásico, el contemporáneo y el folclor. Ha sido entusiasta maestro de varias generaciones de bailarines que ahora están en el mundo profesional.

Ha recorrido los largos caminos del país impartiendo su enseñanza, sus sonrisas, su entusiasmo, es ahora un mexicano. Nosotros, sus compañeros del CENIDI-DANZA lo felicitamos, y nos felicitamos por tenerlo con nosotros.

Felipe Segura
Octubre, 1986.

A través de estas cortas pero emotivas líneas, Felipe Segura, casi resumió cuarenta años de "una vida dedicada a la danza". Y, además, nos hizo recordar lo que la mayoría de los que estamos dedicados al quehacer dancístico ni siquiera tomamos en cuenta: que Tulio no nació en México. Estamos tan conscientes de su presencia como uno de los nuestros, que siempre lo olvidamos.

Sin embargo, así es. Tulio nació en el barrio de San Juan de la ciudad de Caracas, Venezuela; barrio que él compara con el mexicanísimo Tepito. De extracción humilde, en la

que ningún miembro de su familia se había dedicado a la actividad artística, desde muy temprana edad comenzó a trabajar, a la par que realizaba sus estudios de primaria. Hizo de todo: mandadero y vendedor de dulces en un cine —cine en el que posteriormente fue ascendido a taquillero. Con el dinero que ganaba empezó a tomar clases de cálculo mercantil, archivo, taquigrafía, mecanografía y teneduría de libros. Obtuvo un puesto en una oficina y, además de convertirse en apasionado cinéfilo —sobre todo del cine mexicano y argentino— gastaba su dinero sobrante comprando entradas para el "gallinero" del Teatro Municipal de su ciudad natal, del que se convirtió en asiduo asistente para disfrutar de las obras de teatro, zarzuela y sinfónica que ahí se presentaban.

Su primer contacto con el ballet fue a través del Ballet Russe del Coronel de Basil, al que no pudo ver en el teatro



por el alto costo de las entradas, pero sí en la presentación que hicieron en un fraccionamiento alrededor de un lago y en donde disfrutó su primera función del segundo acto del *Lago de los Cisnes*. Aún recuerda el impacto que esta función le causó.

Y he ahí que al término de sus estudios de primaria, surgió el futuro coreógrafo. Por encargo de su escuela, coreografió la *Serenata* de Shubert en la que él representaba al compositor y sus compañeras de clase eran las notas musicales. Todavía no empezaba a tomar clases de ballet. Recordemos que en nuestro países latinoamericanos era, y en algunos casos aún es, muy mal visto que un varón se dedicara al aprendizaje y todavía peor, a la ejecución profesional de la danza clásica. Sin embargo, él participaba en todos los bailes de tipo folklórico organizados por la escuela y era todo un experto en bailes de salón como: guaracha, mambo, cha cha chá, etcétera.

No fue sino hasta que cumplió los 16 años que tomó la decisión de empezar a estudiar ballet. Como pretexto utilizó al *basket-ball*; en la secundaria practicaba este deporte y en alguna parte había leído que el ejercicio del ballet era muy bueno para lograr el salto. Se lanzó al Liceo Andrés Bello, único lugar en el que se impartía enseñanza artística, siendo su primera maestra de danza, Ileana Recagno —hermana de su primera novia y actual esposa, nuestra querida amiga Elsa Recagno—. Su siguiente maestro fue el bailarín y periodista inglés David Gray, ex miembro del Ballet Russe del Coronel de Basil. Paralelamente inició estudios de danza moderna o “libre” como se la denominaba en aquella época.

Cuando el Ballet de Alicia Alonso llegó a la ciudad de Caracas en el año de 1948, su gusto por la danza se convirtió en la pasión que lo ha acompañado a lo largo de su vida. Con esta compañía tuvo la oportunidad de ver sus primeras *Giselle*, *Cisne Negro* y *Don Quijote*; de admirar a estrellas como la propia Alicia, Igor Youskevitch, Mía Slavenska, y las coreografías de Alberto Alonso y Enrique Martínez. A partir de entonces vio a todas las compañías que se presentaron en Caracas y no vacilaba en viajar —“en lo que fuera”— a otras ciudades cuando las funciones se realizaban fuera de la capital. Tal fue el caso de la visita del grupo de Nana Gollner y Paul Petroff a la ciudad de Valencia, a la que Tulio viajó sin importarle las seis horas de camino —tanto de ida como de vuelta— con el objeto de verlos bailar.

En 1951 la compañía de Alicia Alonso regresó a Caracas

y Tulio se convirtió en amigo de todos los bailarines, recordando con especial cariño a Carlota Pereyra de quien fue su compañero y amigo hasta su triste fallecimiento. Se “pegó” materialmente a Fernando Alonso. Se aparecía en todas las funciones, clases y ensayos, calladito, sin hablarle pero siempre presente, hasta que un día Fernando le dijo: “mira Tulio, no puedo ofrecerte nada pero si algún día vas a Cuba prometo darte clases gratis”. Esto fue suficiente para que vendiera todas sus adoradas pertenencias: libros, discos, revistas, reloj, todo. Compró un pasaje de ida en barco y con los 20 dólares que le sobraron, más otros 20 que le regaló la mamá de Elsa, se embarcó rumbo a La Habana decidido a conquistar el mundo.

Pero ¡oh decepción! Después de cinco días de viajar en tercera clase, donde tenía que dormir en cubierta ya que era imposible hacerlo en las literas, no lo dejaron desembarcar en La Habana. La pequeña dificultad era que no tenía pasaje de regreso, ni trabajo, ni quién respondera por él y podía convertirse en “carga pública”. Así es que, lo bajaron y lo metieron en la cárcel de Tiscornia de la Isla de Regla. Vino en su rescate un doctor, amigo de un amigo, al que no conocía y del que le habían dado su teléfono por si “algo se le ofrecía”. Este doctor le compró su pasaje de regreso y le dejó sus 45 dólares para que pudiera sobrevivir algunos días mientras regresaba la compañía de Alicia, que para colmo de males, seguía de gira.

Fernando Alonso no podía dar crédito a sus ojos cuando el primer día de clases, a primera hora, vio a Tulio delante de él. Ingresó a la compañía, por las tardes asistía a las clases de la escuela y le pagaban 80 dólares mensuales, los que no le alcanzaban para mantenerse. Tenía que buscar trabajos extras en show y cabaret, pero su confianza y terquedad le habían hecho ganar otro “round” en su carrera.

Su debut profesional lo hizo en un auditorio al aire libre frente al mar de La Habana, en el ballet *Capricho Español* con coreografía de Leonide Massine y música de Rimsky Korsakov representando el papel de baturro.

Durante su estancia con el Ballet de Alicia Alonso vivió invaluables experiencias. Bailó en todos los ballets del repertorio clásico incluyendo *Coppelia*, *Giselle* y *La Fille mal gardée*. Además, tuvo el privilegio de estar presente durante el montaje del primer *Lago de los Cisnes* completo en sus cuatro actos estrenado en América. Este montaje ocurrió en La Habana antes que en Estados Unidos y Canadá; estuvo a cargo de Mary Skeaping y Anna Ivanovna. Contó

entre sus maestros a estrellas de la magnitud de Madame Alexandra Fedorova, quien le puso un sobrenombre. Esto se debió a que la primera clase que tomó con ella coincidió con el día de su cumpleaños, y su familia lo llamó por teléfono de larga distancia desde Venezuela, por lo que tuvo que ausentarse de la clase causando el disgusto de Madame. Al terminar la clase le explicó el motivo de su ausencia, y Madame no sólo lo perdonó sino que desde entonces sólo se dirigía a él nombrándolo “Birthday” y no Tulio. Según sus recuerdos esta viejecita, que en ese entonces ya contaba con 80 años de edad, todavía demostraba cómo debía ejecutarse correctamente un “grand battement devant”, golpeándose la nariz con la pierna, y se paraba de puntas con sus zapatillas de media punta, tan tranquila, como si nada. Otro de sus maestros favoritos era por supuesto, Fernando Alonso, a cuyo lado se sentaba siempre para observar todas sus clases y ensayos, inconsciente —dice él— del anhelo que tenía por aprender para después enseñar*. También le tocó vivir la reposición del ballet *Paganini* que, desafortunadamente, ya casi no es representado por ninguna compañía del mundo. La reposición estuvo a cargo de Carlota Pareyra y Armando Navarro; la coreografía original es de Michel Fokine con música del propio Paganini. Otra de sus anécdotas favoritas es la referente a que, en este ballet, le tocaba representar a varios personajes y en el último de ellos se quedaba acostado, como el cuerpo muerto de Paganini mientras el espíritu de éste ascendía al cielo, rodeado de los genios divinos. Pero sucedió que en la noche del estreno nadie se dio cuenta que Tulio sólo se quitaba el saco de otro de los personajes para quedarse en camisa —que para ahorrar tela no tenía mangas— y Paganini subió al cielo en camisa con mangas, dejando en tierra a su cuerpo en camisa sin mangas. Uno de los mayores deseos de Tulio es que las compañías del mundo repongan ballets como: *Príncipe Igor*, *Petroushka* y el propio Paganini, que han quedado casi en el olvido.

Participó en todas las giras que el Ballet de Alicia Alonso realizó por Centro y Sudamérica y la última en que tomó parte fue la llamada “gran gira”, que incluyó Buenos Aires, Chile y Montevideo, en donde el empresario los dejó plantados quedándose a deber seis semanas de sueldo, sin dinero para comer y sin poder pagar el hotel. El socorro vino de parte de Juan Domingo Perón, presidente de la Repú-

blica Argentina, quien los contrató para dar una temporada en el Teatro Colón de Buenos Aires. Mientras, Alicia Alonso, tuvo que quedarse en el hotel como rehén, esperando a que llegara el dinero que cubriera el adeudo. El resto de la compañía regresó a Buenos Aires para comenzar a ensayar su nueva presentación. La temporada constituyó todo un éxito, tanto así que Tulio aún se siente impresionado al recordar cómo la gente hacía cola durante toda la noche, frente a la taquilla del teatro, con el fin de comprar boletos para ver la actuación de la compañía, y principalmente a Alicia. Sobre ellos cayó una enorme responsabilidad al constatar semejante entusiasmo. Atraído Tulio por la fama del legendario Teatro Colón y los hechos relatados con anterioridad, decidió abandonar la compañía de Alicia y tentar a la suerte quedándose en Buenos Aires.

Y así comenzó una nueva etapa de su vida. Mientras esperaba para audicionar en el Colón trabajó con el ballet de Vassili Lambrinos. Al fin llegó la tan esperada audición y, a pesar de que fue aceptado y gustaba enormemente del repertorio que contaba con ballets como: *Sherezada*, *El Gallo de Oro*, *Petroushka* y otros, no aceptó quedarse pues lo desilusionó profundamente el ambiente burocrático que allí reinaba. Bailarines sindicalizados en edad de retirarse, aferrándose a bailar sin condiciones ya para ellos; jóvenes bailarinas que no iban a clase y se dedicaban a tejer para matar el tiempo de las horas que estaban obligadas a cumplir. En fin, Tulio recibió la invitación para incorporarse como primer bailarín de danza moderna a la compañía de Anna Itelman, invitación que aceptó gustoso ya que, desde el principio de su carrera, había estado interesado en la danza moderna. Estrenaron la obra *Esta ciudad de Buenos Aires* en el Teatro Cervantes, que estuvo en cartelera más de un mes con excelentes resultados. Además, bailaba en la televisión, en donde intervino en un programa de homenaje a Serge de Diaghilev, interpretando *La Siesta de un Fauno* con música de Debussy. Con esta compañía fue maestro de danza clásica. Casi dos años permaneció en Buenos Aires, hasta la revuelta que ocasionó la caída del poder del presidente Perón. Coincidiendo con esta revuelta, el American Ballet Theatre realizaba una temporada en el Teatro Opera y sus integrantes quedaron atrapados en medio de la lucha. Por supuesto, Tulio se hizo amigo de todos los bailarines, viviendo casi a su lado durante un angustioso mes en el que, debido al toque de queda, no podía ni asomarse a la calle, ya que la ciudad estaba sitiada por el ejército y los revolucionarios. Al término del sitio y renuncia de Perón, sus nue-

* Asegurado por Fernando, hizo su debut como maestro de danza clásica en 1968 en Pinar del Río.

vos amigos le insistieron que viajara a Nueva York y audicionara para ingresar al Ballet Theatre. Tulio ya había recibido una invitación de su país natal, Venezuela, para ser director artístico del Ballet Nacional de Venezuela de la Nena Coronil. Una vez más, decidió probar suerte y, partió con rumbo a Nueva York.

Ya en Nueva York y, mientras esperaba a que Ballet Theatre diera por terminada su gira tomó clases con Pierre Vladimirov. Vivía en el departamento de Anthony Tudor, que generosamente se lo brindó. Pero durante la espera también tuvo oportunidad de observar el ambiente de “jet set” en el que se desenvolvía el mundo del ballet, el cual no fue de su agrado por lo que, cambió de parecer y aceptó la invitación hecha por Venezuela con anterioridad. En Venezuela se encontró con que en realidad no existía la susodicha compañía, sino alumnos que aspiraban a convertirse en profesionales. Inició su trabajo de “director artístico” haciendo de todo una vez más para no variar: era maestro, ensayador, repositor, coreógrafo, etcétera. Lo único que de momento no hizo, fue bailar, pues consideraba que estaba desentrenado en clásico y decidió no arriesgarse. Poco tiempo permaneció con el grupo, prefiriendo dedicarse a hacer coreografías de todo tipo, a trabajar en televisión y en todo lo que caía, según sus propias palabras. Obtuvo un premio con una coreografía sobre Brasil y para celebrarlo lo invitaron a una fiesta unos amigos muy queridos: Freddy y Lolita Reyna —a quienes él consideraba como sus “hados padrinos”—. Allí conoció a un señor llamado Juan Kochen, venezolano también, casado con una bailarina mexicana, nada menos que Evelia Beristain. El señor Kochen le preguntó que por qué no se integraba al movimiento de danza moderna mexicana. Tulio ya había oído hablar de manera elogiosa acerca de este movimiento, y también sobre el nacionalismo de esa época. Se mostró muy interesado y poco tiempo después recibió la invitación oficial y ochenta dólares para su pasaje aéreo, los que no eran suficientes. Gracias a la intervención de sus “hados” —y usando la expresión venezolana— que “pasaron el cepillo”, y que, en mexicano quier decir: organizaron una “coperacha”, se completó lo suficiente para su pasaje aéreo y lo embarcaron con destino a México. Hizo escala en La Habana donde permaneció diez días para reencontrar antiguos amigos y hacer remembranzas.

Por fin, el 1o. de octubre de 1956, Tulio aterrizó en la ciudad de México, en donde fue recibido por la mismísima, guapísima y elegantísima Ana Mérida, de quién ya había

oído hablar en numerosas ocasiones, la misma que, posteriormente, solicitó que Tulio fuera regresado a su país por haber externado opiniones que no eran de su agrado. Su debut fue en el Palacio de Bellas Artes con el Ballet Mexicano dirigido por Ana Mérida y Guillermo Arriaga, en diciembre del mismo año, representando el personaje del charro en el ballet *El Sueño y la Presencia* con coreografía de Guillermo Arriaga.

Desde entonces ¿qué no ha hecho Tulio en el campo de la danza mexicana? Ampliamente conocido es su larga trayectoria: ha incursionado en todas las áreas de la danza, fue miembro de la mayoría de las compañías de danza moderna de la época, entre otras del Ballet Mexicano anteriormente mencionado, del Ballet Contemporáneo, dirigido por Guillermo Keys y Elena Noriega y Ballet Nacional de Guillermina Bravo, al que consideraba como su meta dorada, en donde la experiencia adquirida lo enriqueció como ser humano.

Como bailarín interpretó la mayoría de los ballets de coreógrafos mexicanos, entre otros: *Leyenda* de Evelia Beristain representando el personaje del nahual, *Quinto y El deportista* de Farnesio de Bernal, *En la boda* de Waldeen; *Brandenburgo* de Lin Durán, *Braceros, El Bautizo, Danza sin Turismo, El demagogo e Imágenes de un Hombre* de Guillermina Bravo.

Como coreógrafo la lista es interminable, ya que no sólo ha incursionado en la danza clásica y contemporánea como repositor y creador —entre lo que es *Giselle* y *La Bella Durmiente*—, sino en todos los espectáculos de danza en México: óperas, operetas, zarzuelas, obras de teatro como *La Sombra del Caudillo* y *Morelos* de Luis de Tavira; show, cabaret y televisión en programas como *La Soñadora* y *La Cosquilla*, y sin olvidar las 62 semanas que coreografió y bailó para el programa *TV Musical Ossari*; en los espectáculos de Nacha Guevara presentados en teatro y televisión. Por último, pero no por ello menos importante, sus coreografías de jazz de cuyas presentaciones en el Palacio de Bellas Artes hablaré más adelante.

¿Y en el campo de la danza clásica?

Desde su llegada a México y paralelamente a sus intervenciones en la danza moderna, reinició su entrenamiento en la danza clásica. Durante una breve temporada perteneció a Ballet Concerto de México, la única compañía de danza clásica del momento. Participó como bailarín huésped en la primera temporada de dicha compañía en el Palacio de Bellas Artes y también daba clases de clásico a sus inter-

grantes. Fue allí donde lo conocí y desde entonces ha existido entre nosotros una bella amistad que ha ido fortaleciéndose con el tiempo. Todavía recuerdo aquellos días de juventud cuando éramos unas bailarinas muy tímidas y modestas, e impactadas por lo que Felipe Segura dice en el inicio de esta semblanza: “su aspecto de principito de cuento de hadas...”, lo único que se nos ocurría para llamar su atención, era pedirle que hablara “como Pato Donald” (imitación que hasta la fecha sigue realizando estupendamente).

Insatisfecho como de costumbre y considerando que no era su meta únicamente bailar, abandonó Ballet Concierto y al poco tiempo surgió Ballet de Cámara dirigido por Tulio de la Rosa y Nellie Happee. Casi puedo asegurar que su participación en esta compañía en la que fue de todo un poco: director, maestro, coreógrafo, reutilizador, bailarín, empresario, escenógrafo, iluminador, utillero y si era necesario barrendero, constituye uno de sus momentos cumbres como profesional de la danza. Para él el Ballet de Cámara, que surgió en 1959, era el sueño realizado: conjuntar en un grupo la interpretación de obras del repertorio tradicional, así como las coreografías de corte contemporáneo que en danza clásica se estaban dando. Con Ballet de Cámara se repusieron: *Gran pas de Quatre*, *Las Sílides*, *Bodas de Aurora* y el 2o. acto del *Lago de los Cisnes* entre otras obras del repertorio tradicional y se estrenaron obras importantísimas de jóvenes talentos mexicanos: *Variaciones*, *Encuentro* y *Trio* de Nellie Happee; *Vitalitas* y *Las Vírgenes* de Gloria Contreras y, *Un Cuento* de Farnesio de Bernal para mencionar solamente algunas. A Tulio le causó profunda tristeza el momento en que el grupo se desintegró para constituir junto con los miembros de Ballet Concierto de México al Ballet Clásico de México, convertido actualmente en Compañía Nacional de Danza. Sin embargo comprendió que, la única posibilidad que existía para subsistir y continuar con el desarrollo de la danza en el país era aceptar el apoyo oficial del INBA.

La última temporada que cerró con broche de oro la existencia de Ballet de Cámara, fue en agosto de 1963 en el Palacio de Bellas Artes. Se presentaron acompañados del grupo musical de jazz que dirigía Tino Contreras. Con excepción de la coreografía *Imaginación* de Nellie Happee, el resto del programa estuvo a cargo de Tulio: *Mack the Knife* con música de Kurt Weill; *El Hombre del Brazo de Oro* con música de Bernstein; *Mood* y *Orfeo en los Tambores* de Tino Contreras. Dejemos hablar a los cronistas:

Desde las Diablas. José Hugo Cardona.

... el espectáculo presentado anoche es de los que marcan una fecha. *El Hombre del Brazo de Oro*, música original de Leonard Bernstein es un magnífico exponente del ballet jazz.

El Universal, 13 de agosto, 1963.

Nuevo Ritmo Causa Tumultos en Bellas Artes.

Una heterogénea multitud en el primer concierto.

Por Agustín Salmón, reportero de la Extra.

...Puede calificarse la primera presentación del Ballet de Cámara en combinación con el quinteto de jazz de Tino Contreras, como una verdadera revelación y un camino para la danza de México.

... lo mejor es sin duda alguna *Mack-ie* con música de la ópera de los *Tres Centavos* de Kurt Weill, que aparte de tener una coreografía excelente...

...Pero la segunda parte, es donde se logró verdaderamente el experimento. El Ballet *Orfeo en los Tambores*, es un acto dividido en siete escenas con distinta partitura, basados en los diferentes estilos de jazz. La música de Contreras llegó aquí a una altura insospechada y el Ballet de Cámara coordinó perfectamente coreografía, vestuario y escenografía a base de las diablas (sic) de Bellas Artes...

Últimas Noticias, 2a. edición, martes 13 de agosto de 1963; p. 8.

Ballet Jazz, Sublimación del Arte Moderno.

Revolucionaria interpretación de la danza.

Pie de fotografía en la que aparecen Sonia Castañeda y Tulio de la Rosa:

Una escena de *Orfeo en los Tambores*, con coreografía de Tulio de la Rosa, el ballet con música original del mexicano Tulio Contreras, digno de presentarse en cualquier teatro del mundo.

Últimas Noticias, 2a. edición, martes 13 de agosto, 1963; p. 8.

Temas de Ballet por Luis Bruno Ruiz.

Considera que Ballet de Cámara logró lo que había pretendido.

...un todo armónico del ballet clásico y el jazz...

...La obra que creemos está mejor lograda fue *El Hombre del Brazo de Oro*, en la que Tulio de la Rosa modela una coreografía muy apegada a la línea y espíritu de ese tema tan moderno de Bernstein...

Excélsior 24-A, miércoles 14 de agosto, 1963.

La Danza Imromptu. José Hugo Cardona.

...Aunque se dice que “no hay nada nuevo bajo el sol” en la ocasión de que se habla, o sea la presentación de dicha novedad se vislumbra una circunstancia nueva, algo que no había sido visto, y es, la conjunción del ballet clásico de puntas y bra-

ceo singulares, con la distorsión y deslumbramiento lírico de la música de jazz...

El Universal, domingo 18 de agosto, 1963.

Ballet Jazz. Por A.H.W.

Habla de lo afortunado de la serie de representaciones con las que Ballet de Cámara suspende actividades para incorporarse al recién creado Ballet Clásico de México.

...El mejor número *Orfeo en los Tambores*...

...La estampa coreográfica de Tulio, la leyenda de Orfeo volvió a tomar vida en una interesante versión plena de aciertos...

...Tulio de la Rosa fue el mejor de los Orfeos con que pudieramos contar. Habiendo realizado la coreografía no se reservó el solo los mejores momentos, sino que los distribuyó inteligentemente para lograr así una versión completa de este tema.

Audiomúsica, 10. de septiembre, 1963.

Parecería que ya no queda más por decir, pero no es así. Tulio de la Rosa también ha sido coordinador, regisseur y director de compañías. Del Ballet Clásico de México, actualmente Compañía Nacional de Danza, ha pasado por todos los cargos posibles de 1963 a 1976: miembro de la comisión artística, maestro, coreógrafo, regisseur y director artístico invitado. En Jalapa fue director titular de la Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana, en donde una vez que recondicionó el Teatro del Estado para hacerlo funcionar verdaderamente como tal, montó *La Cenicienta*; espectáculo que conjuntaba la danza, la música y el teatro, ya que utilizó a los bailarines entrenados por él, a la orquesta sinfónica y a los actores de teatro universitario. En 1968 viajó a Venezuela y se quedó durante diez meses, invitado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes como director artístico del Ballet y asesor coreográfico de unos talleres de creación para impulsar a los jóvenes venezolanos. De 1970 a 1975 fue Coordinador del Ballet de las Américas, dirigido por Amalia Hernández. En 1976 fue nombrado Coordinador General de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana dependiente de la Academia de la Danza Mexicana, colaborando con la maestra Walden en la reposición del ballet *La Coronela* para la reinauguración del Teatro de la Ciudad, y en el montaje de un espectáculo masivo en Acapulco integrado por niños huérfanos de las Aldeas Infantiles.

Como maestro, también la lista es interminable. Después de sus inicios en la República de Cuba y Argentina pasó por casi todas las escuelas y compañías oficiales de danza de la ciudad de México y del interior del país. Durante una corta

temporada abrió una escuela particular en donde llegó a contar con nueve varoncitos, hecho insólito en nuestro medio. Uno de sus puntos culminantes como maestro tuvo lugar con su participación en la fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica en 1977, de la que fue maestro fundador y subdirector hasta 1979 y nuevamente de 1981 a 1983. Además de ser subdirector, maestro de danza clásica, de prácticas escénicas y repertorio, graduó a la segunda generación de bailarines varones de la Escuela, la mayoría de los cuales pertenecen en la actualidad a la Compañía Nacional de Danza, otros han emigrado del país para integrarse a compañías extranjeras.

Actualmente es investigador del CENIDI-Danza José Limón, una etapa más que estoy segura no será la última de su lucha incansable. En el Centro ya ha realizado otro de sus más antiguos anhelos: asesorar a las escuelas de danza del interior de la República. A través de su proyecto de trabajo para lograr la descentralización de la enseñanza profesional de la danza clásica, ha tenido la oportunidad de hacer efectiva su propuesta. Aún cuando el proyecto no ha sido aprobado para su publicación por parte de las autoridades del INBA, él lo ha puesto en práctica a petición de diferentes instituciones oficiales y particulares considerando que, con ello, coadyuva al mejoramiento de la enseñanza de la danza, tan necesario en nuestro país. Ha sido invitado oficialmente por el gobierno de Guatemala para asesorar a la Escuela y al Ballet Nacional en dos ocasiones, mismas que ha aprovechado para impartir sus programas con excelentes resultados; prueba de ello es la invitación que tiene para regresar este año por tercera vez.

El nuevo proyecto que está desarrollando para el Centro se titula: "Fuentes y Documentos para la Historia de la Danza Teatral en América Latina y su inclusión en la Historia Universal de la Danza"; lo hace con la esperanza de que en un futuro no muy lejano se difunda y se incorpore al escenario mundial de la danza, la riqueza que los países latinoamericanos tenemos en nuestro haber y que, por el momento, es casi desconocida.

Largo y difícil ha sido el camino recorrido —pleno de alegrías y sinsabores— exigiendo la entrega a la profesión de sí mismo y de los que laboran con él. Jamás ha cedido a presiones que considere que van en contra de sus principios aún cuando ello signifique la pérdida del trabajo o la amenaza de deportación. Jamás ha callado lo que considere debe ser dicho. Jamás ha perdido la fe en su profesión.

Solamente me queda por decir: ¡Ojalá muchos de los me-

xicanos nacidos en este suelo, lleven a cabo por lo menos, la mitad de lo que Tulio ha realizado en favor de la danza de México!

Fuentes:

Bruno Ruiz Luis; Temas de Ballet; Excelsior, miércoles 14 de agosto, 1963; p. 8.

Cardona José Hugo; Desde las Diablas; El Universal, 13 de agosto, 1963.

Fealy John; Report from Mexico; Dance Magazine, october 1963.

Montesinos Rubén; Ballet del INCIBA; El Nacional de Caracas; Venezuela, sábado 30 de noviembre, 1968.

Sachs Hans; Ballet Jazz; Fondos Musicales; El Universal, viernes 16 de agosto, 1963.

Revista Musical; Breve Ciclo Universitario; El Universal, Revista de la Semana, domingo 18 de agosto, 1963.

Salmon Agustín, reportero de la Extra; Nuevo ritmo causa tu-

multos en Bellas Artes. Una heterogénea multitud en el primer concierto; Últimas Noticias, 2a. edición, martes 13 de agosto, 1963.

Segura Felipe; Entrevistas Charlas de Danza; invitado: Tulio de la Rosa; biblioteca CENIDI-Danza; marzo 12, 1986; septiembre, 1986; abril 11, 1988; julio 4, 1988; enero 16, 1989; enero 21, 1989.

Sin autor; Ballet-Jazz, sublimación del arte moderno. Revolucionaria interpretación de la danza; Últimas Noticias, 2a. edición, martes 13 de agosto, 1963.

Classical ballet, classical jazz. To meet at Bellas Artes August. Periódico de Argentina; sin autor ni fecha; Ballet en Televisión.

Programas de mano: Ballet de Alicia Alonso; Ballet Concierto de México, Palacio de Bellas Artes, 1957; Ballet de Cámara: Teatro del Bosque, 1959 y Palacio de Bellas Artes, agosto 12, 1963; Ballet Clásico de México; Compañía Nacional de Danza.

Tulio de la Rosa; Cine Mundial, miércoles 25 de octubre, 1972. Smith Clive; Gov't support helping local ballet.

Wilhelm Alfredo H.; Ballet Jazz; Audiomúsica, 1o. de septiembre, 1963. Audiomúsica, 15 de diciembre, 1963.

CAROLINA DEL VALLE

Susana Villafuerte

Carito fue uno de los más grandes ejemplos de lo que significa bailar, una de esas bailarinas que el público aplaude porque verdaderamente danzan. Más allá de toda técnica... son la danza.

Como le decía Nelsy Dambré "Chiquita", fuerte, seria, tenaz, constante y con un carisma que la hacía sobresalir, Carolina Aranguren del Valle, Carito, dedicó más de 40 años de su vida al quehacer de la danza clásica. Fue maestra desde los 12 años y bailarina solista, pionera y fundadora de las primeras compañías profesionales de ballet en México.

La biografía de Carolina del Valle se puede resumir en la historia de su pasión por la danza, pasión que fue eje rector de todos los aspectos de su vida.

Fue a través de su madre que descubrió sus inclinaciones. "Realmente era ella la de la afición, nos llevaba a mi hermana y a mí a clases diciéndole a mi papá que íbamos al dentista. Teníamos que esconder nuestras zapatillas entre las plantas del jardín; sacarlas cada día para volverlas a ocultar antes de volver a la casa".

Inició sus estudios en la academia de Graciela Issasi, donde a lo largo de tres años aprendió sus primeros bailes, desarrolló su natural gracia y adquirió el gusto por el escenario, "pero de técnica: cero". Bertha Hidalgo la recuerda como una de sus compañeras de mayor dedicación y entrega.

Al ingresar a la Escuela Nacional de Danza de Bellas Artes, dirigida entonces por Nellie Campobello, la matricularon en cuarto grado "sin saber siquiera qué tanto bailaba". Se empeñó mucho para aprender las rutinas, y cuando empezaba a conseguirlo se lastimó una mano; continuó asistiendo sólo como espectadora. Ya repuesta, temía no poder integrarse nuevamente, hasta que Lucha Badaguer, una



de sus compañeras a quien recuerda con cariño, la animó a aprender todo lo que le faltaba. Para su primer examen final, su mamá le hizo “un gran vestido de española”, pero tuvo que colocarse “atrás de todas las grandotas porque no sabía nada. Estaba insegurísima”.

Sólo le ocurrió una vez. A partir de entonces, y gracias a su admirable tenacidad, Carito mantuvo su colocación en primera fila durante los exámenes finales de los últimos dos años, que se presentaban en el Teatro de Bellas Artes. Gloria Campobello, su maestra de ballet de quinto y sexto grados, ganó rápidamente su admiración, respeto “mucha fe y un cariño inmenso”; todavía ahora, erguida con la elegancia de quien sigue siendo una bailarina de corazón, se expresa de su antigua maestra con la devoción que le profesó desde el primer momento.

Al terminar sus estudios y para cumplir con la práctica que se les exigía para obtener su título, Carolina del Valle tuvo la gran fortuna de ser llamada como bailarina de la primera compañía profesional de ballet que se estaba formando en nuestro país. El Ballet de la Ciudad de México, organizado y dirigido por don Martín Luis Guzmán, las hermanas Nellie y Gloria Campobello y el maestro José Clemente Orozco, presentó fastuosas temporadas de 1943 a 1947, en las que Carito participó al lado de tantos otros apasionados por el arte. Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Antonio Ruiz, Carlos Chávez y José Pablo Moncayo, entre otros, se daban cita para diseñar el vestuario, la escenografía, escribir los libretos, componer la música, y dirigir a la Orquesta Sinfónica de México.

En Jalapa presentaron su primera función, bajo el nombre de Cuerpo Coreográfico de la Escuela Nacional de Danza. Carito recuerda con nostalgia “todo el teatro cubierto con camelias y gardenias”, su espléndido vestuario y la emoción de calzarse por primera vez zapatillas de raso. “El Señor Guzmán nos obligaba a ensayar con calcetines encima de las zapatillas, para no ensuciarlas. ¡Te imaginas! El calcetín se quedaba pegado en el piso, tú girabas y el calcetín giraba a otro ritmo...”

Como solista, interpretó todas las coreografías que las hermanas Campobello presentaron durante esos años: *Alameda 900*, *Umbral*, *Circo Orrín*, *Vespertina*, *Ixtepec*, *Feria*, *Pausa*, *Fuensanta*, entre otras; como también obras del repertorio tradicional: *Las Sílides*, *El Lago de los Cisnes*, *El Cascanueces* y *Giselle*.

No tuvo preferencia por ningún papel. Su amor por la

danza clásica hacía que todo le gustara. En todos los papeles se adentraba, se posesionaba de ellos.

Otro recuerdo. La Compañía de Anton Dolin y de Alicia Markova vino invitada como huésped para la tercera temporada de 1947. Carito interpretaba el papel de “Napea” en *Vespertina*, pero los coreógrafos norteamericanos sentían predilección por las figuras altas en el escenario. “La señorita Nellie me pidió que enseñara mi papel a Socorro Bastida, por el asunto de la estatura. Al día siguiente, era tan fuerte mi desilusión, que me temblaban yo creo que hasta los zapatos... me tomé una pastilla para los nervios, y me castañaban los dientes; todo el camino me fui rezando. ¡Estaba que me moría!” Tal vez fueron algunos de los peores días en la vida de Carolina, pero finalmente su pasión por la danza habría de hacerle justicia, esta vez por medio de don Martín Luis Guzmán, quien se inclinó en el último momento por su emoción interpretativa: recuperó su papel.

Pero los obstáculos no terminaron allí. “A la señorita Nellie le gustaba siempre cambiarnos los pasos de la coreografía antes de salir. Yo debía hacer fuéttés después de Bettina Rosav, extraordinaria bailarina. La señorita Nellie me dijo: “¿Qué te pondré, Carolina? No te vayan a fallar los fuéttés.” Carito respondió —con la seguridad que le daban su fe religiosa y la promesa que a sí misma se había hecho de bailar siempre bien “su papel”— con un: “No me va a fallar, señorita Nellie”. Y así fue. “Al terminar mi parte, estallaron los mejores aplausos de toda mi carrera. El director de Orquesta, Robert Zeller, detuvo la música, y Anton Dolin me empujó al escenario para que saliera a recibir la ovación del público.”

Después de la temporada de 1947, Carolina se decidió, “con el corazón deshecho”, a salirse del Ballet de la Ciudad de México. Sus razones: había temporadas sólo cada dos años, y en ese momento había dejado prácticamente de bailar porque Gloria Campobello, enferma, le pidió que se encargara de todas sus clases. Pero para quien se sentía arrebatada por el escenario, lo primero era bailar, y para ello necesitaba un maestro.

“Me hablaron de Madame Dambré. Sus clases me gustaron. Imponía mucha disciplina y se esmeraba en corregirnos. Era lo que necesitaba.”

Con el Ballet de Nelsy Dambré, hizo varias giras por la República. Aquello le gustaba. “Nos presentábamos en estadios, en plazas de toros con tarimas en mal estado, en campos de beisbol; todo tipo de escenarios y en cualquier condición. Nuestro objetivo sólo era bailar.”

La primera función en la Ciudad de México fue para Carito todo un reto: una suplicencia inesperada. Con sólo tres días de anticipación, César Bordes le comunicó que debía bailar *El Pájaro Azul*, que nunca había interpretado. Tuvieron que llamar a Lupe Serrano para que se lo enseñara y su mamá debió improvisarle vestido y tocado. Sabía que todos los bailarines y alumnos de la Escuela Nacional de Danza estarían allí para verla, así que salió al escenario armada con su mayor determinación. Salvador Juárez fue su pareja. La prensa la premió alabando su entrega en la interpretación.

Fue solista en las coreografías *Pas de Trois*, *Tema y Variaciones*, *Suite y Divertissement* de Madame Dambré; *Mozartiana*, de Guillermo Keys; en la escenificación de Felipe Segura de *Chopiniana*, de M. Fokine, y en la de Madame Dambré de *Coppelia* de Merante, así como en otras obras de repertorio.

La última gira con el Ballet, a El Salvador, fue la más señalada por los percances. Por falta de señalizaciones pertinentes, la compañía entera estuvo a punto de ahogarse mientras nadaban durante un día de descanso, a Cora Flores le picó un alacrán y el avión militar en el que iban todos “elegantísimos” se descompuso a medio vuelo. Por si fuera poco, Madame Dambré, quien patrocinaba en parte las funciones, decidió quedarse en San Salvador a formar allí una nueva compañía, por motivos financieros.

Al regresar de la gira, Sergio Unger tomó a todo el grupo con el nombre de Ballets Rusos de Serge Unger. Tenían el mismo repertorio y se mantuvieron los mismos bailarines. Poco más tarde cambiaría de nombre al de Ballet Concerto. Por aquella época, Carolina se lastimó un pie que la obligó a permanecer enyesada durante varios meses, por lo que se separó de la Compañía.

Una vez recuperada, participó en la opereta *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach, con la que se inauguró el Teatro Fábregas. La coreografía fue de Guillermo Keys y bailaban todos los más prestigiados bailarines de la época: Nellie Happee, Felipe Segura, Laura Urdapilleta, Armida Herrera, Gloria Contreras, Sonia Castañeda, Carlos Gaona y Tell Costa. Alternaban con actores y cantantes de la talla de Joaquín Pardavé, Olga Puijo y Hugo Avendaño.

Llegaron a presentar dos funciones diarias, Carolina recuerda que era un trabajo muy pesado y que sólo ella y Cora Flores pudieran soportar el ritmo; las demás llegaron incluso a enfermarse por cansancio. Fue entonces cuando a Carito le tocó suplir a tres de sus compañeras y además ha-

cer su parte, mostrando ser una de las bailarinas más fuertes física e interpretativamente. “Allí dejámbamos la vida. Fue muy bonita temporada. Teníamos muchísimo éxito. Me acuerdo de la despedida: estaba el teatro que hasta en los escalones había gente... Tuvieron que terminar la temporada porque éramos demasiados, entre bailarines, cantantes y montón de estrellas.”

Bailó también con el Ballet de Cámara dirigido por Tulio de la Rosa y Nellie Happee. Tulio de la Rosa la recuerda en el *Grand pas de Quatre* interpretando “con el gran sentido del estilo romántico que requerían las obras. Era una estupenda colaboradora que siempre lucía toda su dignidad en el escenario.”

Con el Ballet de México de Francisco Araiza realizó muchas funciones al aire libre. Recuerda el día que bailaron en el Parque México, cuyo escenario podía juzgarse entonces como un foro abierto en buenas condiciones (!). “Estaba lloviendo. La gente se colocó la silla sobre la cabeza para seguir viendo la función. Nosotros teníamos que seguir bailando, porque si la gente se quedaba ¿cómo no íbamos a bailar?” Empezaron a patinarse y a caerse, pero no suspendieron la función sino hasta que consideraron que habían dado al público todo lo que podían darle.

Su amor por la danza ocupó siempre el primer lugar de sus afectos. Dejó a un lado novios, diversiones, vida familiar y social. Su vida profesional lo llenaba todo; alternando clases con ensayos y funciones, encontraba el modo de darse tiempo era impartir su enseñanza y para tomar cursos de actualización con maestros visitantes. Se entregó a la danza clásica; nunca se identificó con otras modalidades. Poco a poco, la intensidad continua de su trabajo fue desgastando sus músculos. Tuvo que renunciar a los escenarios para dedicarse cada vez más a la docencia, a transmitir a sus alumnas su gran amor a la danza.

Como maestra se inició a muy temprana edad. Tenía doce años cuando “un grupo de mamacias de la escuela —un British School— fue a verme. Querían que les diera clase a sus niñas.” Su mamá les respondió que Carito era todavía muy pequeña y sólo habían transcurrido dos años desde que comenzara a iniciarse en la danza, así que les aconsejó que buscaran a la maestra Issasi, pero no hubo modo de hacerlas desistir. Querían a Carito como maestra de sus hijas, porque tenía mucha gracia. “Y así empecé. Siempre dí clases a grupos pequeños en mi casa. Más tarde también dí clases en otros estudios y en la Escuela de Danza Clásica. A lo largo de 43 años nunca dejé de dar clases.”

“Siempre dí clases con el amor con el que bailé. Sentía lo que enseñaba. Me gustaba demostrar y corregir de pie... Hasta que los médicos me dijeron que tenía fatiga muscular.”

Carolina del Valle es una protagonista de la historia moderna del ballet en México. Aportó su pasión a la interpretación y su dedicación a la enseñanza, en una época de estructuración moral y social en la que la danza seguía en la búsqueda de una valoración como actividad profesional y de su lugar entre las actividades artísticas.

Para Carolina, enamorada eterna que transmite su pasión en cada recuerdo, en cada palabra, en cada gesto, su aportación ha sido una; entregar su vida a la danza.

Fuentes:

Entrevista con Carolina del Valle, 7 de enero de 1989. Charla informal con Susana Villafuerte.

Entrevista con Carolina del Valle, 1o. de febrero de 1988, de la Serie *Charlas de Danza* del CENIDI-Danza “José Limón” del INBA. Conductor: Felipe Segura.

Entrevista con Bertha Hidalgo, 19 de enero de 1989. Charla informal con Susana Villafuerte.

Entrevistas a Sylvia Ramírez, Tulio de la Rosa y Felipe Segura y Francisco Araiza, enero y febrero de 1989. Charlas informales con Susana Villafuerte.

Expedientes del Ballet de la Ciudad de México, Ballet de Nelsy Dambré, Ballet de Cámara y Ballet Concierto, en el *Archivo Mexicano de la Danza* del CENIDI-Danza “José Limón” del INBA.

RAUL FLORES CANELO

Anadel Lynton

La trascendencia para la escena mexicana de Raúl Flores Canelo como coreógrafo y diseñador ha sido una constante durante los últimos treinta años. Sus obras y su personalidad se caracterizan por los contrastes: alegre y reservado, provinciano y chilango, humorístico y trágico, naif y refinado, sencillo y barroco, erótico y religioso, ecléctico y fiel a sí mismo, con una vitalidad permeada por la presencia de la muerte. Es, a mi juicio, el creador más significativo de la segunda generación de coreógrafos formados en México por su autenticidad, su profundidad y su permanencia tan activa en los foros, aunada a su clara influencia con frecuencia negada pero siempre vuelto a brotar entre las generaciones subsiguientes.

En estos treinta años, Raúl ha creado la coreografía y los diseños para algo más de treinta obras suyas, la mayor parte de las cuales "se caracterizan por su inspiración popular, ya sea del ambiente pueblerino de su infancia o de la gran ciudad, y por su contenido social crítico", además de diseñar vestuario y escenografía para obras de otros coreógrafos. Casi toda su producción fue creada para el Ballet Nacional y el Ballet Independiente, pero además ha montado obras suyas con la Compañía Oficial de Bellas Artes (1960), la Compañía de Danza de la Universidad Veracruzana (1964), Danza Nacional de Cuba (1971) y Contempodanza (1988), y ha creado coreografías para la Opera de Bellas Artes, y *Rentas congeladas* de Sergio Magaña, entre otras. También fue bailarín destacado del Ballet Nacional y del Ballet Independiente, además de pintar y crear fantásticas figuras de alambre y papel de china.

Reconoce como sus maestros en el arte de la creación a Guillermina Bravo (y a través de ella a Waldeen) y a Anna Sokolow (con quien entró en contacto a los pocos años de empezar a hacer coreografía). A Xavier Francis le atribuye su principal formación en la técnica, arte y disciplina del bailarín.

Al igual que Guillermina Bravo, ha podido sostener una carrera larga y fecunda como creador por disponer de una compañía identificada con su trabajo; en primera instancia, el Ballet Nacional, donde su desarrollo fue guiado desde el inicio de su carrera en 1951 por Guillermina, y desde 1966, en el Ballet Independiente, donde, bajo su dirección, se han formado varias generaciones de bailarines y coreógrafos, desde Graciela Henríquez y Silvia Unzueta hasta Ester López Llera, una de cuyas primeras obras será presentada por la compañía en marzo de este año. Las obras de Raúl no se pueden separar del contexto en que se crean; una compañía autónoma y estable cuyos integrantes se aglutinan alrededor de un proyecto artístico compartido.

Raúl es alto, güero y sumamente gentil. Su sencillez, su gracia y su modestia atraen. Tanto su casa como el estudio de Ballet Independiente transmiten un ambiente de calidez



y hospitalidad provincianas, donde la abundancia de plantas y los toques artesanales me hacen recordar la casa de sus padres en Monclova, Coahuila, donde Raúl nació el 19 de abril de 1929.

A principios de los años 60 me alojé en su casa, con otras compañeras del Ballet Nacional en ocasión de una gira de la compañía por invitación de la sección local del sindicato de mineros. Una de las experiencias más emotivas de mi vida, y que para mí simboliza el poder de comunicación del arte de Raúl (y de Guillermina y el Ballet Nacional de aquella época), fue la función en el cercano pueblo de Barroterán.

Esa noche, con un público que parecía incluir a todo el pueblo, desde el más anciano bisabuelo hasta los bebés, quienes se presentaron mucho antes de la hora de la función y permanecieron hasta mucho después, bailarines y espectadores quedamos enlazados en ese raro ambiente de magia y de misterio que es la esencia del rito de lo teatral.

Vamos a dejar que Raúl mismo nos cuente su vida y sus opiniones, tomando material de una serie de entrevistas grabadas en su casa con el fin de recabar información para este trabajo y para una investigación más completa posterior y de dos entrevistas publicadas, una de César Delgado Martínez (*Plural*, 1987)² y la otra de Pedro Moreno Salazar (*Vanguardia*, Monclova, 1988).³

Mis estímulos para crear, los que he visto que están por ahí en mí subconsciente y han ido saliendo en mis obras son en cierto sentido contradictorios porque me desarrollé en una familia burguesa y terrateniente pero tuve acceso al mundo proletario-campesino. Siempre he vivido una doble vida y siento que eso es la riqueza más grande que tuve en la niñez. Al mismo tiempo que formaba parte de la burguesía pueblerina, mis compañeros de juegos y sus familias eran campesinos y mineros.

Otro factor que Raúl considera fundamental en su vida es el paisaje norteño lleno de contrastes. Su casa, rodeada de huertas y con veinte pavorrales en el jardín tiene un riachuelo en frente y una Asequia atrás y los terrenos desérticos que extendían hasta los cerros con trigales, candelilla y cabras.

Era un mundo un poquito irreal, con muchas exageraciones. Mi padre procedió del campo y no tuvo estudios. Desde los once años trabajó en el almacén principal del pueblo donde aprendió todas las cosas de negocios. Primero era tenedor de libros, después se dedicó a administrar ranchos y minas, ajenos y propios. Lo de las minas fue su pasión y su perdición.

Canaba mucho dinero pero todo lo perdía en las minas. Costaba muchísimo poner a trabajar minas que finalmente no daban.

Entre las influencias culturales recibidas en la infancia, esta mezcla de cultura burguesa y popular fue notoria. Raúl considera a sus abuelas, tías y madre como gentes sumamente creativas. Nos cuenta cómo su abuela paterna, además de dar a luz a veinte hijos, de los cuales sobrevivieron diez, y de encargarse de siembras, cabras y minas al enviudarse, todavía tuvo tiempo de dedicarse a hacer artesanías de todo tipo: tapetes de trapitos, muñecos de caña de maíz, canutos y hojas (de alguna manera antecesor de las calaveras de papel de china que hace Raúl), disfraces para los bailes, nacimientos y decoraciones para bodas y posadas, además de contar cuentos tradicionales a sus nietos mientras los ponía a desgranar mazorcas o pelar membrillos y duraznos para los exquisitos dulces caseros que preparaba.

Con mi abuela siempre iba a las fiestas de los campesinos, a las pastorales, a ver los matachines, cosas que me impresionaron e influyeron muchísimo. Yo te podría contar tantos recuerdos de ella.

A César Delgado Raúl cuenta:

Probablemente tenía cuatro años cuando me llevó una noche de mucho frío, a ver una pastorela en el patio de la casa de unos mineros... me marcó para siempre... fue maravillosa para mí ver tantos diablos, ángeles y pastores que no sabía si eran reales o irreales por las máscaras que usaban. Recuerdo muy bien el olor a pino, a cedro y a brea.⁴

Raúl considera a su madre como otra influencia importante. Ella estudió piano y en su juventud la contrataban para acompañar a las presentaciones de las compañías itinerantes de zarzuela, carpa y variedades que se aventuraban a andar en el desierto y llegaban a Monclova. Ya casada, Raúl se acuerda cómo practicaba a Bach y las escalas durante horas en la noche después de dar de cenar a la familia, empeño que para su marido era difícil de comprender. También su madre copiaba cromos y al enviudarse, hace más de diez años, empezó a pintar del natural.

Ya como a los once años me dio por bailar. Me enseñaron mis tías los bailes de salón, y poco después empecé a frecuentar el Salón Verde en la Presidencia Municipal de Monclova donde había bailes con orquestas locales. Primero iba a ver, luego ya

me aventé y ya no paré. Estaba de moda el swing monclovense con un poco de Dixieland, guaracha y bolero. Ni de chiste perdía el baile del sábado ni la película del viernes, fuera lo que fuera que pasaran.

En Monclova no había preparatoria ni secundaria completa y las familias con recursos enviaban a sus hijos a estudiar a Saltillo o, estando tan cerca de la frontera, a los Estados Unidos. El padre de Raúl decidió mandarlo a una academia militar en Missouri que le recomendó un socio y allí Raúl pasó cuatro años hasta graduarse del high school. Cuenta su enorme desasosiego al principio, sin hablar inglés y siendo el único mexicano en un medio tan distinto, en plena segunda guerra mundial y sin ningún interés en lo militar.

Raúl logró adaptarse a la disciplina militar, al idioma y a la cultura pero recalca que “cada uno de los cuatro años que estuve allá yo iba tachando en un calendario los días que faltaban para regresar a México”. Por otro lado, su infidelidad vocacional empezaba a preocuparle.

Mi padre veía que me gustaba el campo y trataba de inculcarme sutilmente la idea de que me dedicara a lo mismo que él pero con estudios, al hablarme de lo adelantado que estaba la zootecnia y la tecnología de los ranchos. Prácticamente me tenía asignado un lugar en una universidad de los Estados Unidos que parece que es lo máximo para estos asuntos. Cada vez que venía de vacaciones me preguntaba si ya había decidido lo que iba a estudiar y yo dándole largas, dándole por su lado, pero no, no estaba seguro.

Raúl cuenta que siempre le gustó dibujar, cosa que le causó bastantes dificultades con el director de la primaria particular de Monclova ya que cuando le encontraba algún dibujo en su cuaderno se burlaba de él frente a los demás niños haciéndolo sentir que esa obsesión por el dibujo era mala. Sin embargo, un amigo del colegio militar también se fijó en esa inquietud artística de Raúl y le animó a inscribirse con él en una universidad de Arizona donde había un buen departamento de artes plásticas y Raúl logró convencer a su papá que como en los Estados Unidos no se escoge la especialidad hasta el segundo año de estudios universitarios, lo dejara estudiar allí por mientras.

Allí fue donde vi mi primera función de danza profesional. Me llevó este amigo a ver al Ballet Russe de Monte Carlo en Fenix. Fue como una revelación cuando se oscurecieron las luces y la

orquestra empezó a tocar el preludio de *Las sílfides*. Algo me sucedió, entré como en otra dimensión, a otro mundo. Ya había visto danza en cine pero me dijo muy poco. A la danza hay que verla en vivo.

Esa fue la noche. Salí del teatro brincando, disque haciendo como los brinco que había visto, *grand jets* que nunca había hecho en mi vida, por toda la banqueta. Mi amigo me dijo: “cálmate, qué bueno que te gustó pero ¿la policía...?” No creas que dije: “yo quiero ser bailarín”. Para nada. Pero sí tomé la decisión de decirle la verdad a mi papá y venir a México a estudiar artes plásticas a San Carlos.

Me aguanté hasta el último momento y le dije: “Papá, me voy a México esta noche.” Le dí las llaves del Lincoln Continental convertible que yo tenía en Monclova y le dije que estaba consciente de que lo que iba a estudiar no era lo que él quería que estudiara ni le gustaba y entonces no quería que me diera dinero. Yo iba a ver cómo le hacía. Fue violento decirselo así tan de pronto pero me dijo: “que Dios te bendiga” y se dio la media vuelta y echó su lagrimita.

Ya en México, viví un año con mi tío y fui a San Carlos. Un día, el maestro nos llevó a hacer apuntes de bailarinas allí a la Academia de la Danza que estaba en un salón de arriba, dentro del Palacio de Bellas Artes. La clase la dio Anna Mérida y al otro día regresé y pregunté, muy tímido, si yo podía estudiar allí.

Tomé clase como una semana y ya me pusieron a ensayar porque estaba próxima la temporada de la Academia en Bellas Artes, en diciembre de 1949. Bailé en *Norte* de Ana Mérida y en *Sinfonía India* de Amalia Hernández. No me costó ningún trabajo porque era muy sencillo todo lo que hacía yo. Pero estuve deslumbrado. Imaginate, bailando en el Palacio de Bellas Artes, conocer todo ese mundo de los reflectores, las escenografías que se hacían en ese tiempo, era como entrar al mundo de la magia. Sabía que ya de eso no me iba a curar, pero yo no estaba decidido a dedicarme a la danza. Siempre estaba dividido y, creo, hasta la fecha, entre la danza y el campo.

Raúl pasó otro año en Monclova trabajando en el rancho con su papá pero frente a la insistencia de su amigo de la adolescencia, Rafael Elizondo quien se encontraba en México estudiando en el Conservatorio y acompañando al piano al Ballet Nacional, decidió regresar a México en enero del 51. Rafael lo llevó al Ballet Nacional.

Estuvo como dos semanas en la escuela y me pusieron a ensayar un ballet de Guillermina, *Recuerdos a Zapata* que se presentó en Bellas Artes a los tres meses de entrar yo a la compañía. Ya no me inscribí en San Carlos porque el Ballet Nacional es un compromiso de las 24 horas del día. Tienes que dejar todo. Seguía pintando por mi lado cuando tenía tiempo pero me cos-

tó trabajo aceptar que me hayan impedido seguir la carrera de artes plásticas.

Como en la Academia querían mucha gente para *Los cuatro soles* de José Limón que se montó luego luego que llegué, me metieron en la bola. Como yo apenas empezaba, más que de las clases o del montaje, aprendí como espectador. Me impresionó mucho ver bailar a José y ver las obras de su compañía. Tenían estructura, limpieza, eran trabajos profesionales.

A los ojos de neófito de Raúl, las convenciones de la época, lo que era aceptado como la norma: naturalismo en el color de la piel, estilización en el vestuario, reglas de oposición al ballet clásico que excluían el uso de mallas o zapatillas, le parecían extrañas.

Yo me sentía mal estar bailando con un traje formal, con solapas y hasta encajes, y descalzo. Por otro lado, en ese tiempo había muchos ballets de campesinos con trajes de indio y allí esta bien estar descalzo. Pero también sufrí vestido de indio porque en ese tiempo además era pecado ser rubio y blanco. Era muy mal visto. Siempre me maquillaban todo el cuerpo de color ladrillo para cada función.

Los de Ballet Concierto de Felipe Segura me decían que yo estaba como fuera de lugar en los ballets mexicanistas porque me tenía que pintarrajear. Me invitaban a tomar clases de clásico, diciéndome: "mira que tienes equilibrio y piruetas naturales. Tu tipo no es para moderno". A lo mejor debí haber sido príncipe. Pero no, me quedé con los descalzos bailando en los pueblos. Yo intuía una verdad más afín a mí, y lo clásico aunque sí me gustaba, siempre lo veía como algo muy artificial, muy amanerado.

Raúl dice que lo que enseñaba Ana Mérida no sabe qué técnica pudo haber sido pero que lo que estudió Guillermina era la técnica de Waldeen. Muy pronto Xavier Francis empezó a entrenar al Ballet Nacional y además tomaban música con Guillermino Noriega, análisis de textos y composición dramática con Luisa Josefina Hernández y coreografía con Bodil Genkel.

Después hasta adquirí un nuevo sobrenombre que se fue convirtiendo en apellido. Es que yo tenía un caballo en Monclova que era de color canelo y desde que llegué a Ballet Nacional como lo extrañaba, hablaba mucho de él. Entonces por esa época Flores y un compañero, Enrique Martínez, me empezó a decir "El Canelo" para distinguirnos. Se me quedó el apodo a tal grado que creo que fue Raquel Tibol que hasta se refirió a mí así en el periódico. No me quedaba muy claro cómo fue que después Guillermina empezó a poner mi nombre en los pro-

gramas como Raúl Flores Canelo y así me quedé. Inclusive, una vez un periodista de Monclova se dirigió a mi mamá como la señora Canelo y ella tuvo que aclarar que su apellido era González.

Raúl relata que como era improvisado todo en aquella época, a los tres meses ya era maestro, dando clases a quién se dejara, aunque era muy malo para cobrar. Luego, como a los dos años, heredó un nombramiento de 260 pesos mensuales de las misiones culturales de la SEP con comisión al Ballet Nacional que era de un compañero que se fue de la compañía.

Poco después, Raúl se casó con Magnolia Orozco a quien había conocido, junto con su hermana Gadiola, de estudiantes en Ballet Nacional. Magnolia ha sido un gran apoyo para Raúl desde entonces, trabajando en el IMSS para ayudar a mantener la familia, encargándose de la casa y los hijos, participando en la confección y venta de las maravillosas calaveras, ángeles y reyes de papel de china que inundan la casa convirtiéndola en taller fantástico los últimos meses de cada año. Desde su jubilación del Seguro, además de todo lo demás, se dedica con entusiasmo a la administración del Ballet Independiente.

A los cuatro años de andar en los escenarios y las girasafari bailando en plazas y atrios de iglesias a Michoacán y Veracruz, Raúl empieza una nueva faceta de su carrera artística que le permite integrar la danza, el teatro, las artes plásticas y la artesanía, diseñando y confeccionando vestuarios, utilería, escenografía e iluminación.

En 1955 hice mis primeros vestuarios para un homenaje a Silvestre Revueltas cuando se hicieron *Juan Calavera* de Chapina y *Danza sin turismo no. 1* de Guillermina con el maravilloso presupuesto de 2 mil pesos. Después de eso hice más para Guillermina y Chapina y para Farnesio Bernal, Martha Bracho, y varios otros además de para mis propias obras.

Después de cinco años en la compañía, Raúl ya bailaba en casi todo el repertorio y tenía papeles principales en varias obras, el más importante en *El demagogo* (Guillermina Bravo, 1956). Ese mismo año le nace el deseo de hacer coreografía además de bailar y diseñar y crea *El corrido del güero Vázquez* y *sus malas compañías* con música de Rafael Elizondo y Guillermina Bravo en el papel de la madre del tío Vázquez. Sin embargo, esta obra no llegó a estrenarse porque fue rechazado por un consejo del INBA encargado de escoger las obras para la temporada de Bellas Artes

y aunque Guillermina lo programó dentro del repertorio que llevaría Ballet Nacional a la gira al URSS que después se prolongó a China, Rumanía e Italia, tampoco llegó a bailarse porque:

con eso de que *nunca* nos alcanzó el vestuario y la escenografía, siempre llegó un mes después de que habíamos bailado en alguna ciudad y finalmente retorno a Veracruz también un mes después que nosotros, tuve que ocuparme en hacer todo el vestuario de emergencia en Moscú. ¿Te imaginas tratar de improvisar ropa mexicana con traductor y señas y sedas lujosas? No tuve tiempo para ensayarlo y ya me olvidé de esa obra.

Regresando ya tenía en mente hacer la *Pastorela* en teatro-danza o como se quiera llamar porque quería que los bailarines cantaran, yo creo que por todo lo que vi allá de la Ópera de Pekín. Resultó que cantaban muy mal y tuve que desistir, pero de todas maneras los sonidos de la obra los hicieron con los pies, cascabeles, báculos, etc. Estaba deseoso de hacer algo que no fuera tan solemne o tan tremendo como muchas de las obras de entonces y pensé que podía ser una obra para niños. Sentía un poquito de pena presentarla ante Guillermina, pero no, ella se portó muy bien. Se estrenó en Monclova y luego de que la bailamos en México salieron críticas muy bonitas. A Juan Vicente Melo y Juan José Gurrola les gustaba y me dio mucho ánimo que gente así tan picuda dijera que estaba bien.

Agarré confianza y me seguí con *Un buen partido* y *La Anunciación* (1958), *La boda de Pancha* (1960), *La balada de los amantes* (1961), *Adán y Eva* con Valentina Castro (1964) y hasta *Luzbel* (1964), todo menos *La balada de los amantes* con música de Rafael Elizondo. *Luzbel* fue la obra que más me llenó y allí más o menos terminé de echar todo mi rollo religioso.

Raúl aclara en su entrevista con César Delgado:

Se trataba de *Luzbel* no como un villano, sino como el héroe caído... Yo lo ví como el primer rebelde de que tenemos noticia, por haberse rebelado contra el orden establecido.

Creo que di un buen paso... al hacer una cosa que realmente sentía mucho... me fui a la vivencia más antigua. Vengo del teatro netamente popular y campesino... Espero que no me haya abandonado la inspiración en mi pueblo porque —aunque suene demagógico—, no deseo parecerme a los neoyorquinos, ni a ningún otro país. Este es mi país y esto es lo que hago.⁵

Raquel Tibol define la personalidad de Raúl y describe sus primeras tres obras así:

En su *Pastorela* Flores Canelo simbolizaba la tradición de un viejo ermitaño y la gracia popular en un coro de jóvenes y mu-

chachas que bailaban coronados de flores al son de ritmos ingenuos. En la *Pastorela* el Caneio lograba dar mayor brillantez a su sentido de transfiguración.

En *La Anunciación* Raúl Flores había imaginado una Anunciación a María a la manera de los artistas populares, quienes saben ornamentar el candor con ampulosidades barrocas. En *Un buen partido* o *Más vale maña que fuerza*, con filosos huesos de calaveras y esqueletos, a la manera de los chispeantes grabados de José Guadalupe Posada, usaba lo macabro para ridiculizar las debilidades de la sociedad del presente; ahí satirizaba las tristes mañas de las feas solteronas y sus terribles madretrías.

...consagrado como una especie de institución múltiple dentro de la danza moderna mexicana: bailaba, diseñaba, hacía coreografía, inventaba trastos maravillosos de fantástica frescura y disponía luces con acierto... gran artista, humilde y sencillo... coreógrafo, bailarín, escenógrafo, calaverero y creador de objetos de arte popular, de los artistas de la danza el que más se definía por una reconstrucción de arraigadas tradiciones populares.⁶

Para asumir una mayor libertad para cuestionar a valores establecidos, abordar una temática urbana y dirigir una compañía.

Guillermina siempre fue muy cálida hacia mí. A veces era dura en sus juicios pero no recuerdo nunca una crítica suya a mi forma de bailar o después de mis primeras coreografías que no era correcta, salvo ya cuando entro la técnica de Martha Graham como Biblia. Yo no te puedo decir que entendía perfectamente lo que estaba pasando porque yo soy una gente más bien intuitiva, no analítica, pero sentía que allí sí, ya había algo que nos separó.

Sin embargo, empezó a gestarse poco a poco una nueva etapa en la vida creativa de Raúl a través de experiencias que contribuyeron a su madurez como artista y lo prepararon.

Cuando surgió que Ana Mérida iba a hacer una compañía oficial en el INBA (1959) con los mejores bailarines de México y con un sueldo de mil quinientos pesos que era novedad para mí que tenía hijitos que mantener, por vanidad o lo que tu crees, por ahí caí. Pero a los seis meses ya empezó a gestarse mi úlceras. Aquello era deprimente. Era una guerra de vanidades. Después inventaron un consejo y ahí me tenían tratando de hacer planes pero no funcionaba nada. No había convicción ni visión. Y cuando pasa eso siempre lo primero que se les ocurre es traer a alguien de afuera del país.

Lo mejor que hizo esa compañía fue traer a Anna (Sokolow). Dentro de lo malo que me pasó el año que estuve, valió

la pena por poder trabajar con ella. Fue una revelación para mí verla montar, ver cómo trabajaba, la libertad con la que creaba, rompiendo las reglas que yo había aprendido en la clase de coreografía, pero con gran rigor. Me liberó de tantos formalismos. Además, desde entonces somos amigos. Ella y Guillermina han sido mis maestras más importantes con su ejemplo.

Al año Raúl regresó a su “casa” el Ballet Nacional y ahí, siguió produciendo obras, bailando y diseñando. Además, decoró un cuarto muy especial y agradable en el estudio donde los bailarines podíamos relajarnos y practicar antes y después de las clases y los ensayos, organizó fiestas de día de muertos, ponía nacimientos, animaba las giras y hacía comentarios irónicos de vez en cuando, mientras esperábamos a salir en algún diagonal de la clase rompiendo sanamente con la solemnidad del rito corporal.

El 1965-66, Raúl disfrutó de una beca de la Fundación Ford que le permitió observar danza en varias ciudades de los Estados Unidos, sobre todo en Nueva York. A su regreso, montó *El tramoyista*, su última obra con el Ballet Nacional.

En los Estados Unidos me impresionó sobre todo el respeto a la diversidad de caminos que seguía la gente, ver que hay tantas maneras diferentes de hacer coreografía. Así como me gustaba mucho ir a ver un programa de Balanchine o de Martha Graham, podía ver una danza totalmente distinta en los sótanos de las iglesias o en la calle o lo que hacían Ann Halprin en California. En Nueva York me las arreglé para estar solo mucho tiempo, para asimilar las experiencias de la ciudad. Leía mucho, escuchaba música y reflexionaba. Me afirmé en lo que yo traía por dentro, en lo que me había hecho sentir bien en Ballet Nacional, un proyecto totalmente vasconceliano de hacer un arte en primer lugar para tu gente, claro, un arte de altura pero conectado con la gente del país donde vives, todo eso que finalmente produjo la pintura mural de México.

Yo seguía creyendo en eso y sentía que el Ballet Nacional ya no. Allí ya se estaba haciendo danza para otro público, los críticos, los enterados, los parientes, los simpatizadores de la danza, que también me interesan pero no tanto como me interesa el pueblo, aunque suene demagógico. Pienso que mis ambiciones o mi amor eran más grandes.

Pues vino la ruptura. No lo provoqué. Viví años muy felices en el Ballet Nacional, mi formación fue muy buena allí; nunca tuve ningún limitante para hacer mis obras.

En ningún momento le dije a nadie, voy a formar un grupo. Esto se dio. Me salí del Ballet Nacional y estuve dando mis clases en la Casa del Lago y el Seguro Social que era de lo que me mantenía, y empezaron a acercarse a mí algunos bailari-

nes. Muchos eran gente que me habían dado mucho en mi vida como artistas, como intérpretes, en el Ballet Nacional. Empezamos a juntarnos a hacer clase en la Casa del Lago, a turnarnos a dar la clase porque en ese tiempo no podíamos pagar a un maestro, y cuando menos lo pensé ya estaba montando una coreografía. Ya los bailarines éramos como 8 ó 9 y nos entusiasmos con la idea de formar un grupo. Un día, iba con Freddy Romero y Gladiola Orozco y dije, “bueno, ¿cómo le vamos a llamar al grupo?” Dijeron, “Ballet Independiente”. Acababa de pasar la fiesta de la Independencia, ya sabes que yo siempre celebro el Grito, y a ellos, como sucede cuando uno rompe con sus papás, les sonaba muy bien la palabra independiente en ese momento.

Por otro lado, explica Raúl, en la revista *Danza*, en 1979 con su acostumbrado sentido de humor:

No quería nacer amarrado a ningún dogma o “ismo” ...no hay que olvidar que todavía hace algunos cuantos años, los periodistas hacían preguntas tales como: ¿hace usted un arte nacionalista, abstraccionista, expresionista, surrealista o aberracionista? Y mencionaban otras tendencias de las cuales yo jamás había oído hablar.

El texto de presentación que se usaba en los programas de mano de la compañía durante sus primeros años refleja este espíritu de independencia y enfatiza la heterogeneidad de sus integrantes, tanto en su país de origen (la compañía incluía a dos venezolanos y dos norteamericanos aunque todos con una trayectoria de años en México) como en su escuela técnica (Graham, Xavier Francis, clásico, teatro y otros) y estilo coreográfico:

Somos una comunidad artística sin dogmas, con pensamientos simples y sencillos. Nos une la sola idea de bailar. Con nuestras diferentes personalidades, razas y credos tratamos de hacer un pequeño grupo donde el amor a la danza se convierte en un objetivo ideal.

Clementina Otero, quien estaba al frente del Departamento de Danza del INBA aceptó que estrenara Ballet Independiente en la temporada de danza del Teatro de Bellas Artes de 1967 y aportó un dinero para la producción, presentándose de Raúl, *Juegos de playa Librium* (concebida en Nueva York y considerada por él como una de sus coreografías más significativas) y la reposición de *Adán y Eva*, junto con una obra de John Fealy y otra de Juan José Gurrola.

Ya después del debut, tuvimos muy buenas críticas aunque también provocamos cierto escándalo porque nos fue a ver mucha gente barbuda, de chamarra y mezcilla, gente que no iba a Bellas Artes. A pesar de que ya era el 67, todavía Bellas Artes no aceptaba muy bien la mezcilla. Hasta lo comentó Rafael Solana en su columna del *Siempre!* con mucha ironía hacia la obra de Gurrola porque había usado rock y música de los Panchos. Todo tenía que ser muy solemne, muy serio, muy formal. La verdad, creo que sí, esa función fue importante. Siempre es importante el surgimiento de nuevos grupos que traen propuestas.

El eclecticismo que mostramos en el estreno lo hemos conservado, en lugar de como pecado, como una virtud. Siguió con las obras de Graciela Henríquez, John Fealy, Anna Solokow y las mías. Me da mucho gusto que gente que ha trabajado conmigo, prácticamente formadas en el Ballet Independiente como Silvia Unzueta, hacen obras tan personales, tan diferentes a las mías.

El Ballet Independiente se afianzó con un trabajo intenso, dos funciones por semana con programas distintos durante meses y giras a los Estados Unidos, Centroamérica y Cuba, todo con el apoyo del Organismo para la Promoción Internacional de la Cultura (OPIC) que dirigía Miguel Alvarez Acosta, además de la participación en todas las temporadas organizadas por el INBA.

Refiriéndose a las primeras obras de Raúl con el Ballet Independiente, Juan Vicente Melo dice:

Como coreógrafo, ese humor, esa aguda, lacerante mirada crítica resultan los productos de una profunda revisión de los valores humanos... este reinventor de la realidad es uno de los más sólidos puntos de apoyo de la nueva, muy nueva danza mexicana.⁷

De la primera gira de la compañía al extranjero (1968) se escribió:

No puedo imaginar un estreno más exitoso en los Estados Unidos por una compañía de danza... Si hubiese sido por los demás del público y por mí, el Ballet Independiente hubiera bailado la mayor parte de la noche.⁸

De la gira a Cuba de 1969 se afirmó que "Sus integrantes... viven cada papel que representan."⁹

Después de andar como gitanos, de salón en salón, por toda la ciudad, aprovechamos una venida de Anna (Sokolow) en el 68 para dar clases y montar algo con la Academia de la Danza,

para pedirle que nos montara *Desiertos* y nos dieron permiso para ensayarlo en la Academia. Se fue Anna y nos quedamos nosotros allí diez años en el salón 3. Anna siempre ha sido como una hada madrina del Ballet Independiente. Nosotros no podemos pagar a Anna pero siempre la aprovechamos cuando la trae alguna institución.

En 1975, el gran acontecimiento fue una gira a Europa con contrato para el Teatro de la Ville de París, la televisión francesa y una gira a provincia, más una participación en el Festival de Holanda, todo lo cual propició una gran proyección de la danza mexicana hacia aquel continente.

De la gira a Europa en 1975 se recibieron reacciones como éstas:

...ver al Ballet Independiente es dejar en el guardarropa las imágenes ya hechas que nos esconden a la América Latina.¹⁰

...son verdaderos guerrilleros del arte.¹¹
...con maestría nos enseñó que la danza... puede constituir la más eficaz de las armas.¹²

...el triunfo de una danza que piensa y hace pensar... nos pusieron enfrente un espejo: Mexicano, mi amigo, mi hermano cuando bailas pienso en mi propia miseria.¹³

...el idioma de Raúl Flores Canelo... es fuerte... recuerda a veces a Bejart cuyo sentido teatral comparte.¹⁴

...se impuso en Amsterdam ante todos con su ballet revolucionario *La espera*, sencilla y bella coreografía.¹⁵

Folclor, no; alma, sí. Y también fe. Cada ballet es una misa, a veces pagana pero jamás profana, que celebra la vida. Y... llega a lo más profundo del espectador.

Hacia finales de 1976, al cabo de infinitas gestiones, proyectos, antesalas y recomendaciones, Ballet Independiente logra por primera vez, un subsidio o más bien un intercambio de una cantidad de funciones por un millón de pesos anuales divididos en mensualidades canalizadas a través del INBA. Por fin, después de diez años de intenso trabajo se logró una solvencia económica, aunque a escala muy modesta, que permitió sueldos bajos pero regulares para sus integrantes. Poco después, la compañía encontró un local amplio y céntrico que la SEP se encargó de rentar y acondicionar para oficinas, ensayos y escuela, permitiendo al Ballet dejar el salón 3 de la Academia. Desafortunadamente, el gusto duró poco a Raúl y la mayoría de sus compañeros ya que una crisis interna resultado de una etapa de "intervención francesa" dividió a la compañía y dio lugar a que un sector del grupo lograra convencer durante algún tiem-

po a las autoridades del INBA que ellos eran el Ballet Independiente. Empezó de nuevo la lucha por fondos para sostener a la compañía, un local para trabajar, y el reconocimiento del INBA de algo que era claro para el público, las obras y la filosofía artística de Raúl Flores Canelo estaban en el origen y en todo el desarrollo histórico del Ballet Independiente. La compañía actual es muestra de esa continuidad de espíritu, dentro de una renovación constante de repertorio y elenco. Finalmente, la multiplicación de compañías de danza es absolutamente normal y necesaria en un arte donde los coreógrafos, la línea artística y los intérpretes tienen que estar en absoluta comunión y donde la diversidad de propuestas es un valor positivo. Tanto el renovado Ballet Independiente como el Ballet Teatro del Espacio que se consolidó después de la ruptura contribuyen a enriquecer a la escena mexicana desde sus diferencias.

El reinicio del Ballet Independiente fue un proceso casi tan bonito como en sus principios del Ballet. La gente unida para bailar, para crear, desgraciadamente, para sufrir también, todo lo que habíamos sufrido de no tener apoyos. Esas gitanerías otra vez. Otra vez metiéndonos en los salones de contrabando, trayendo nuestros trapitos cada quien de su casa para vestir a los ballets. Fue un proceso nuevamente muy bonito.

Después de actuar en Europa en aquellos grandes teatros con tanto equipo, yo quería todavía que el Ballet Independiente siguiera bailando como lo había hecho siempre, por todos lados, en la provincia y en la capital, en las condiciones que existen aquí para presentar espectáculos. Me entusiasmo mucho la idea de hacer un espectáculo didáctico en base a las preguntas que me hacía el público después de las funciones y fue naciendo *El hombre y la danza* (1978) que tiene antecedentes en obras anteriores mías y de John Fealy.

El Ballet Independiente estrenó *El hombre y la danza* en mallas y después lo fue vistiendo poco a poco. *El hombre y la danza* presenta una lección clarísima de la historia de la danza. Es la mejor obra que he visto con este tema. Con ella la compañía ha dado cientos de funciones en teatros y tarimas, en la ciudad y en el campo, para niños y para adultos. Es solidísima porque resultó una manera sumamente hermosa y amena de aprender a "entender" a la danza.

Al hablar de su obra coreográfica y de su compañía actual, Raúl asevera:

Después de seis meses en Nueva York y quince años en la ciudad de México, ya me brotó la temática urbana. Eso no quiere decir que yo haya abandonado los danzantes, las calaveras y eso. Después de *Librium* hice *Plagios* (1968) que siento que fue

el antecedente de *Terpsicore en México* (1987), un cotorreo divertidísimo a la gran serie de danzas fallidas que se dan en la actualidad en México, aunque también estaba planteado *Tema y evasiones* (1972). *El fin* también era urbano, sobre los hippies locales. Pero luego hice *Ciclo* (1972) y *La espera* en el 73 que es de fondo casi indígena, sincrético. Ya cuando se concretaron muchas ideas mías sobre la ciudad de México con la que he estado enamorado tanto tiempo, como enamorado de una mala mujer, me atreví a hacer un ballet chilango, *Queda el viento* (1981), inspirado en la novela *El luto humano* de José Revueltas. Trata de las matanzas que ha habido en México desde la conquista hasta el 68. Al final en el tendero de muertos se baila un danzón y sólo queda el sonido del viento.

"Sin embargo", explica Raúl a Moreno Salazar,

sigio con una gran inclinación por los temas provincianos. Creo que lo más rico que te da la vida está en tus primeros años... sientes cosas que traes en el inconsciente, que tal vez no sean muy claras, pero te están influyendo... para el programa dedicado a López Velarde (1988)...no me medí echando fuera recuerdos, sentimientos, por la similitud... entre mi actitud y la de él. El siguió escribiendo de la provincia valiéndole madre que lo tacharan de provinciano, cuando lo elegante era asimilar las grandes ciudades, ser cosmopolita, cosa misma que yo he evadido. No puedo aparentar lo que no soy... Están presentes tres elementos vitales en la poesía de López Velarde y al mismo tiempo en el mexicano en general. El amor — el erotismo — ... la religión y la muerte... El mexicano pasa de la virgen María al burdel.¹⁷

Yo había leído cosas de López Velarde con mis tías bajo los nogales de Monclova. Me identifico con él. Los dos venimos de provincia, del norte, de tierra desértica, minera, y tímidos, nos integramos a la capital, claro que en épocas muy diferentes, pero sin dejar de ser provincianos, siempre movidos por las imágenes y la manera de ser de la gente de nuestra infancia y adolescencia.

En ocasión del estreno de *La espera* (Revueltas, 1973), en mi opinión una de las obras más trascendentes de la producción de Raúl, Malkah Rabell dice: "...Raúl Flores Canelo se afirma, o tal vez se reafirma, como uno de los máximos — o tal vez el máximo — coreógrafo de México." y trece años después, asevera: "...y el público en su imaginación bailaba con ellos... (el) ballet no sólo gustaba, sino que, extrañamente, nos hacía felices."¹⁸

Patricia Cardona ha descrito así a las obras de Raúl y a su compañía:

...coreografías reivindicadoras de la realidad cultural del continente... lo real maravilloso... (1979) ...asistir a una función de Flores Canelo es como entrar a una feria. Toda la alegría de la vida, su furia y su ironía... (1982); ...Su lenguaje es la poética teatral. El vehículo, una hermosa compañía con elementos jóvenes, llenos de vitalidad (1988).¹⁹

En la segunda gira del Ballet Independiente a Cuba en 1981, Nati González Freire escribió en *Bohemia*: "...finisimo mecanicismo, plástico, sonoro, poético, la idiosincracia de su pueblo, no tan sólo para retratarlo sino para cuestionarlo..."²⁰

El sitio del Ballet Independiente se ha calificado recientemente así:

...situado en los primeros lugares (como) uno de los representantes de nuestro arte, a nivel nacional e internacional (1987);²¹ ...el de más cartel y el que mayores simpatías y seguidores tiene en nuestra ciudad... (1987); ...Raúl Flores Canelo es sin duda el mejor representante que tiene la danza moderna en México... es el desmistificador de la danza intelectualoide y es quien con una obra pensada pero ligera, amena y rica, ha llevado el contemporáneo a un gran público, su danza es accesible y no por eso menos profunda y bella.²²

Siempre me he sentido apoyado por la gente que trabaja con el Ballet Independiente —comenta Raúl—, pero aparte que venga tanta gente joven que quiere unirse a nosotros, pertenecer a esta compañía en particular, me da mucho gusto. La compañía de ahora me gusta mucho y el tener el cartel que tenemos aquí, pero lo que más me importa es que nos invitan tanto a provincia.

Añoche bailamos el programa de López Velarde en Tlaxcala. Dijimos a la chica que lo organizó, "vamos a dar una clase abierta para los estudiantes de cualquier tipo de danza y una de la compañía sobre el foro que la gente puede venir a ver, una conferencia sobre danza y un programa de televisión para el canal local. Después de la clase abierta en el teatro se subió sabe cuanta gente al foro, vinieron a hablar con nosotros pintores, escritores, artistas de allí y me regalaron libros de sus poemas y obras de teatro. Unos ya sabían mucho de la historia del Ballet Independiente. Luego se llenó el teatro y hubo muchos telones, espontáneos, no forzados, ¡eh! Creo que está bien no ponerse en semi-dioses que bailamos y luego salimos del teatro con un modelito y al hotel. Se dio esto que es lo que pretendemos, el contacto con la gente, por la clase, las charlas, y toda esa gente vino después a conocer a los bailarines. Oye, encontrarse con eso es una gratificación que ¿qué más?

Mi relación de trabajo con Raúl abarca más de 20 años (de 1960-81). Es una relación tan cargada de emotividad que

es difícil la objetividad, el tomar distancia y analizar desapasionadamente. Me identifico con él: con sus obras que tanto amé bailar (*Pastorela*, la primera danza que bailé como profesional, *La balada de los amantes* donde gané un delicioso dulce de leche de Monclova que Raúl ofreció como premio al bailarín con la sonrisa más sincera en el escenario, *Librium*, donde yo era una especie de pepenadora inocente atacada por una turba competitiva protegiéndome debajo de una gran sombrilla de papel que simbolizaba la concordia, *La espera*, donde me sentí parte de la milenaria experiencia del pueblo mexicano frente a las luchas por el poder); con sus indecisiones e inseguridades, con su carácter "crítico como los monclovenses" que se asume más como artesano que como "artista", con su tendencia a querer creer que las cosas buenas que ha conseguido el Ballet Independiente han caído del cielo porque la autopromoción es absolutamente contraria a su ser y aceptar que otros lo promuevan también le cuesta trabajo; con sus fiestas y sus flores, con su flor y canto.

Sin embargo, quiero proponer algunas interrogantes e hipótesis o líneas de trabajo que considero importantes para desarrollar un estudio futuro de la obra y personalidad de Raúl en el contexto de la cultura mexicana contemporánea donde la perspectiva de mi experiencia adentro de la compañía y mi actual condición de observador desde afuera puedan ser complementarios.

En el discurso sobre danza que se oye desde las instituciones, la prensa y entre algunos artistas se habla con frecuencia de la necesidad de rescatar un pasado nacionalista, de revivir un añorado y mítico época de oro de los años 50 y se tiende a asumir el presente y la danza de los últimos treinta años como una ausencia de mexicanidad y de valores trascendentes o se atribuye sus actuales características a distintas influencias técnicas y conceptuales recientes, provenientes del exterior. Tanto la versión conservadora del nacionalismo oficialista, folkloroide, espectacularizante y monumental como la vanguardista tienden a menosvalorar la obra de Raúl Flores Canelo y del Ballet Independiente. Esto quizás se explica por el hecho de que Raúl asume una visión del mundo profundamente anti-autoritaria y cuestionadora de los propios mitos de la mexicanidad y rescata el valor y las contradicciones de la realidad histórica y cotidiana del país. La autenticidad y compromiso en su obra estriba precisamente en su rechazo al dogma, a la consignación, al discurso del poder de estridencia y lo pretencioso. Raúl se atreve a mostrar su inocencia, su sencillez, su anti-

solemnidad, su crítica a lo falso, a lo impuesto. Sus influencias son contradictorias de origen: burgués y proletario-campesino; cultura urbana europeizada y norteamericанизada de la clase media y la cultura popular del artesano, danzante, bailarín y fiestero; su proveniencia de un lugar donde con mucho trabajo se trata de arrancar frutos y flores del desierto y donde se enfrentó a un desarrollo industrial moderno que transformó la vida de Monclova, la planta de Altos Hornos que ahora está en el candelero y a punto de derrumbarse técnica y económicamente.

La personalidad de Raúl es soñador, tímido y cortés. Es difícil pelearse con él porque esquivo el ataque. A veces puede parecer débil para resolver las cuestiones de la vida cotidiana y de la dirección de una compañía, tan necesarias para poder producir su obra como coreógrafo, pero nunca se deja desviar de sus principios. Es incapaz de apoyarse oportunísticamente en camarilla alguna, inclusive de hablar con un periodista para agradecerle una hora por no querer influir en su opinión. Combina el gusto creativo de su padre por emprender empresas difíciles, por construir, con el gusto artesanal y artística del lado femenino de su familia.

El secreto del encanto de la manera de bailar del Ballet Independiente es su pasión y entrega, su proyección y calidez, el "vivir el papel", y su sentido de pertenencia e identificación con la sociedad que le rodea y con un grupo que comparte metas afines. Desde esta seguridad de la pertenencia viene el desparpajo, el atrevimiento a romper las reglas impuestas que no corresponden a necesidades interiores de expresión. En las obras de Raúl, los bailarines siempre son personas en situación, en un contexto. En las obras de Raúl, los bailarines siempre son personas en situación, en un contexto. Sus movimientos son gestos abstraídos de la realidad donde el diseño corporal, la teatralidad, la musicalidad, el uso del espacio y la estructura de la obra están en función de la comunicación de un hecho humano identificable. Sus signos son reconocibles para un público campesino o urbano sin necesidad de más preparación que la de sus propias experiencias vitales. Sus bailarines nunca se sienten elementos intercambiables usados para mostrar un virtuosismo técnico o formal.

Raúl, como casi todos los coreógrafos, necesita de una compañía unida que se identifica con él y con su obra, de un equipo de colaboradores donde se da la complementariedad. El tipo de relación al interior de un grupo así no puede ser impersonal, de contratación capitalista ni tampoco patriarcal-autoritario. Un aspecto de la creación dancística

contemporánea que requiere análisis es precisamente los distintos modelos de grupalidad que ha producido, sus tensiones y contradicciones. Raúl necesita de un grupo para expresarse y lo ha tenido en el Ballet Nacional y durante los últimos 22 años en el Ballet Independiente. Las pocas obras que ha producido fuera de estas compañías no son de sus más logradas. Sus últimos diez años, desde la nueva etapa reiniciada del Ballet Independiente han sido de una productividad fecunda. Ha contado desde sus inicios con colaboradores que han hecho equipo con él, haciendo posible que Raúl se desarrolle y se exprese como bailarín, diseñador, coreógrafo y director: Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Rafael Elizondo, en sus inicios con el Ballet Nacional; Gladiola Orozco, Freddy Romero, John Fealy, Graciela Henríquez, Valentina Castro, Rosa Pallares, Efraim Moya, Raúl Aguilar, desde que se fundó el Ballet Independiente; después, Ema Pulido, Patricia Ladrón de Guevara, Herminia Grootenboer, Manuel Hiram, Silvia Unzueta, Jaime Hinojosa, Mario Rodríguez, Bernardo Benítez, Luis Zermelo, Jorge Gale, Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Socorro Meza, Graciela González, Liberman Valencia, Jacques Broquet, Carlos Tolosa, Enrique Calatayud, Dalia Próspero, Rafael Castanedo (cuya contribución a la estructuración musical ha sido tan importante para las obras de Raúl) y tantos y tantos más, muy especialmente los muchos jóvenes que están ahora o han estado en años recientes, han sido imprescindibles para la construcción de la obra colectiva que es el Ballet Independiente, bajo el liderazgo de Raúl. Inclusive Sokolov de gran importancia para el ballet.

La danza de los albañiles de la obra *Tres Fantasías sexuales* y un prólogo simboliza la esencia de la obra de Raúl, una mirada tierna y crítica del mexicano campesino y urbano, que refleja una absoluta sensibilidad hacia su lenguaje corporal, musical y anímica. El Ballet Independiente fue recibido en Europa como "revolucionario", "guerrilleros del arte" por su actitud de auto-afirmación y celebración profunda y vital de la cultura latinoamericana. Creemos que la obra de Raúl, junto con la de Guillermina Bravo y Graciela Henríquez, cada quién en su generación y estilo totalmente contrastado, son los mayores coreógrafos de este país. La gran efervescencia, pluralidad y creatividad de las nuevas generaciones de coreógrafos son resultado del desarrollo, negociación y síntesis de su ejemplo. Esperamos que algún día la importancia trascendental del movimiento mexicano de danza contemporánea del cual Raúl Flores Canelo es un eje principal, será plenamente reconocido.

En el programa de mano de las *Ofrendas coreográficas para Ramón López Velarde en el centenario de su nacimiento*, estrenadas por Raúl y el Ballet Independiente por comisión del gobierno del estado de Zacatecas, en junio de 1988, Alberto Domingo sintetiza el carácter de la compañía así:

...vive a conciencia en su país y en su tiempo. Con un hondo sentido de lo amoroso, lo humorístico y lo tierno refleja con entera fidelidad la vida mexicana, desde su origen indígena hasta su composición mestiza.

A través de sus coreógrafos y bailarines ha asumido a plenitud el claroscuro de un pueblo alegre, triste, culto e idólatra al mismo tiempo... Lo mismo en lo burión del atlético desfile relajante que en la dulzura de la danza pastoril ingenua o en lo místico de la tarde provinciana en serenata...

No podrá escribirse la historia artística de este siglo mexicano sin tener al Ballet Independiente en la mira y en la agenda. Si se quiere tener un testimonio veraz y una crónica auténtica de cómo hemos sido y somos hay que acudir y recurrir a él. De lo nuestro, en lo nuestro, él significa el rescate y es la entrega.

También nosotros decimos que encontrarse con Raúl Flores, con sus obras, que son uno de los frutos más valiosos del movimiento mexicano de danza contemporánea, con su bella compañía, con su lucidez, con su gracia para charlar y para escribir, con su amor profundo a su tierra y a su pueblo, es un privilegio. Saludamos a Raúl, máximo artista del México de hoy.

Fuentes:

Todos los textos a renglón seguido que no incluyen una referencia a su autor o remiten a una nota de pie son de entrevistas

con Raúl Flores Canelo conducidas y grabadas en su casa durante enero de 1989 por Anadel Lynton.

¹ Texto usado en el curriculum de Raúl Flores Canelo desde hace unos quince años, escrito por Anadel Lynton.

² César Delgado Martínez, *Plural* 195, revista cultural del periódico *Excelsior*, México, D.F., diciembre de 1987.

³ Pedro Moreno Salazar, *periódico Vanguardia*, Monclova, Coahuila, 7 de agosto de 1988.

⁴ Delgado Martínez, op. cit. p. 55.

⁵ Delgado Martínez, op. cit. p. 57.

⁶ Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM, México, D.F., 1982, pp. 133, 135.

⁷ Juan Vicente Melo, *Revista Siempre!*, México, D.F., 10 de julio de 1968.

⁸ Tom Mickell, *San Antonio News*, San Antonio, Texas, EUA, 21 de febrero de 1968.

⁹ Giron, Matanzas, Cuba, 23 de septiembre de 1969.

¹⁰ *Politique Hebdo*, París, Francia, 22 de mayo de 1975.

¹¹ *L'Unité*, París, 30 de mayo de 1975.

¹² *Le Midi Libre*, Francia, 29 de junio de 1975.

¹³ B. Revel, *L'Independant*, Carcassone, Francia, junio de 1975.

¹⁴ Mia Alevén-Vranken, *Telegraf*, Holanda, junio de 1975.

¹⁵ Jochen Schmidt, *Frankfurter*, Frankfurt, Alemania, julio de 1975.

¹⁶ Jean Monteaux, *Elle*, París, 30 de mayo de 1975.

¹⁷ Moreno Salazar, op. cit.

¹⁸ Malkah Rabell, *El Día*, México, D.F., 21 de octubre de 1973 y 1986.

¹⁹ Patricia Cardona, *Uno más uno*, México, D.F., 1979, 1982 y 9 de julio de 1988.

²⁰ Nati González Freire, *Bohemia*, La Habana, 1981.

²¹ Mario Padilla, *El Universal*, México, D.F., 1987.

²² Alvaro Muñoz de la Peña, *El Sol* de San Luis, julio de 1987 y 24 de julio de 1988.

BODIL GENKEL

Josefina Lavalle

Bodil Genkel, tenaz, constante, perspazca, obstinada mujer-maestra jamás tocada por la angustia o el desaliento...

"de tu interior brota el canto florido que tii, poeta, haces llover y difundes sobre otros."¹

Será difícil, en unas cuantas cuartillas, expresar cabalmente, lo que Bodil Genkel es y ha sido para nuestro país. Esbozar su personalidad como mujer y como artista y, sobre todo, como ser humano.

"Bodil Genkel se nos presenta a sus alumnos como un ser humano de una calidez regida por la inteligencia; artista, maestra, investigadora, acercarse a ella es penetrar a un ámbito de fuerte energía. Rebelde por naturaleza, no se amedrenta fácilmente ni siquiera por los zarpazos y reveses de los drásticos cambios de salud.

La tenacidad, su búsqueda lúcida y exasperada. La tenacidad y la lucidez entendidas a manera de centro, eje y supremo bien, han sido y siguen siendo la lección preciosa que Bodil Genkel ha dado reiteradamente a quienes hemos tenido la fortuna, en un momento y otro, de estar cerca de ella.²

Magnífico retrato trazado en unas cuantas líneas por Evangelina Osio en un bello artículo que dedica a Bodil, su maestra, publicado en *Tiempo Libre*.

Su infancia

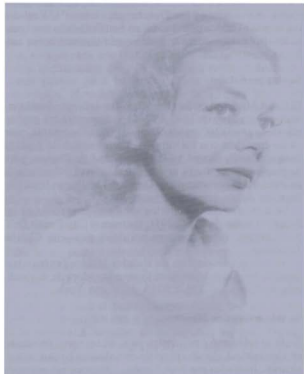
Yo nací en Dinamarca —dice Bodil en una entrevista con Felipe Segura: y el origen del nombre es... de allá. Casi todo mundo en México pregunta: qué quiere decir tu nombre, ...no quiere decir nada, es nada más un nombre.

Siendo niña, era costumbre mandar a niños y niñas a una escuela de danza, de danza social, para que los niños aprendie-

ran cómo comportarse con las niñas y viceversa... mi hermana mayor estaba en esa escuela, y yo con mi nana siempre la acompañaba. Al final de la clase estaba yo bailando también. Al principio se enojaron porque no tenía a edad para entrar a bailar, pero me aceptaron como una niña medio necia... Después de un año, empezaron media hora antes, con una especie de danza que llamaban danza estética, que era más bien un derivado de la técnica de Mary Wigman. Así empecé y no he dejado la danza desde entonces, tenía yo cinco años.

Su preparación

Aunque la capacitación jamás termina para quien, como Bodil, dedica toda una vida al arte de la danza, podremos decir que este período lo inicia formalmente en Dinamarca, donde estudia danza clásica con Leif Oernberg, en el Ballet Real de Dinamarca. Un poco más tarde va a Inglaterra, co-



noce a Kurt Jooss y toma un curso con él. “Me impresioné tanto con esta nueva línea de danza, que de regreso a Dinamarca pedí a mi papá volver a estudiar allá. Me mandó después de dos años. La carrera era de tres... yo los cumplí en dos”. En 1937 Bodil se gradúa en la Escuela de Danza de Jooss. “El encuentro con un gran artista como Jooss, naturalmente fue impresionante —nos sigue diciendo— la escuela se encontraba en Inglaterra, en la provincia. De Inglaterra fui a los Estados Unidos”. Allí estudia, desde 1938, con maestros como Charles Weidman, Doris Humphrey, Louis Horst, Martha Graham y José Limón.

La situación de emergencia de una guerra mundial la obliga a buscar trabajo, ya que las dificultades de comunicación entre Europa y América, así como la nula viabilidad para girar recursos entre un Continente y otro, imposibilitan a su familia para continuar con su sostenimiento. Con un sonrisa Bodil recuerda las dificultades de aquella época. “Pasé un año en Hawai y en Honolulu impartiendo danza social, como rumba, fox trot, tango, etcétera”. Vuelve a los Estados Unidos para fundar en San Francisco una compañía de danza moderna, donde actúa también como bailarina y coreógrafa.

Su vida profesional

El Ballet Moderno de San Francisco fundado por Bodil permanece en activo de 1940 a 1944. Nuevamente los problemas de la guerra les impide continuar con la compañía, pues ya no contaban con los varones. La inquietud de Bodil la lleva a estudiar drama en la Universidad de Denver, pero su pasión por la danza es más fuerte y en 1946 acepta la jefatura del departamento de Danza del Michigan State College, en donde permanece hasta 1949.

Su actividad como bailarina solista la desempeña en los Estados Unidos de 1949 a 1951, tanto en el City Center Opera de Nueva York, como en múltiples giras con Charles Weidman.

Su vida profesional en los Estados Unidos la cierra trabajando con Doris Humphrey y como ganadora de una audición de danza del YM-YWHA de Nueva York.

Su vida artística en México

Bodil se relacionó con nuestro país, en un curso de verano en Connecticut, donde coincidió con algunos bailarines mexicanos, invitados por José Limón. “Me tocó esa suerte de

estar con ellos y gracias a esto fui a México”. Fue a través de Guillermo Keys, uno de los bailarines mexicanos que tomaban aquel curso en Connecticut, que Miguel Covarrubias invitó a Bodil a venir a la Compañía que él dirigía y que era el Ballet Mexicano, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Este fue el principio de su encuentro con la danza mexicana. Era la época llamada “de oro”, a la que Bodil llama, con su gran sentido del humor, “una gran olla de oro”. Bodil comenta cuánto se trabajaba en esa época y en qué circunstancias...

con los más grandes compositores, pintores y directores de orquesta. Fue una convivencia que quisiera uno que pudiera ocurrir nuevamente”. Recuerda las obras en las que participó como bailarina, *La valse* de Raquel Gutiérrez, *El maleficio* de Elena Noriega y, ¿tal vez en *La balada mágica?*, de Guillermo Arriaga.

En esa olla encontré a Xavier Francis bailé en su coreografía *El advenimiento de la luz*, con música de Guillermo Noriega y escenografía de Arnold Belkin. También en *El muñeco y los hombrecillos* del mismo Xavier Francis. Más tarde Xavier y yo salimos de la “olla” y formamos una Compañía que se llamó Nuevo Teatro de Danza. Trabajamos bien duro por cinco años y desgraciadamente tuvimos que dejar la escuela y la Compañía que habíamos formado por falta de dinero, como siempre.

Como coreógrafa Bodil ha creado muchas obras, entre ellas, *Metamorfosis*, *Polifonía*, *Delgadina*, *Caricaturas*, *Las bailarines de la legua*, *Dúo*, *Sueños*, *Ceremonia*, *Suite Preclásica*, *Fantasia y Formas de otros tiempos*, con música de Mario Kuri-Aldana, por mencionar solamente algunas.

Sin embargo, a mi modo de ver, la obra más importante de Bodil la ha realizado como maestra. Su trabajo dentro de la Academia de la Danza Mexicana, fue fundamental para el desarrollo de la escuela. A partir de 1965 y por espacio de 14 años, Bodil se dedicó día a día, con responsabilidad ejemplar, con su profesionalismo de artista que la caracteriza, a organizar, desarrollar, sistematizar y mejorar continuamente, su trabajo como maestra de danza moderna. Creadora de un sistema propio de enseñanza, aunque basado en Wigman, Weidman, y Graham, de quienes tomó solamente lo que verdaderamente la convenció, formó varias generaciones de jóvenes bailarines y bailarinas que egresaron de la Academia. Algunos de ellos no solamente han entrado al mundo profesional de la danza en México, sino que a su vez, han formado sus propios grupos.

Bodil fundamentó su sistema de enseñanza de la danza contemporánea en profundas experiencias como bailarina y coreógrafa y en sus amplios conocimientos adquiridos a través de Kurt Jooss y Louis Horst. Fue este último quien aportó a Bodil los cimientos básicos para la estructura de su enseñanza. El sistema que Bodil dejó a la Academia fue planteado para ser impartido en seis grados, de los ocho requeridos para la carrera de bailarín de concierto, que entonces se impartía en la ADM. Elaborado sobre un desarrollo secuencial lógico, y fundamentado sólidamente en las normas de la estructura musical, logró un paralelismo entre la danza y la música, generalmente olvidado, si no es que desconocido, por muchos de los maestros de esa disciplina artística.

En el aspecto de la enseñanza de la coreografía, conocimiento indispensable en la formación de todo bailarín, Bodil fue también piedra fundamental en la ADM. Esta materia se impartía dentro de la carrera de bailarín de concierto, en los últimos grados de estudio. En aquel momento, Bodil señaló las necesidades y aportó el programa: Introducción a la coreografía en el quinto año, Formas pre-clásicas para el sexto, Formas modernas y Taller de coreografía para los séptimo y octavo años. Su labor en este aspecto fue una de las aportaciones más bellas, más logradas, entre tantas que Bodil entregó a la Academia. La calidad de sus cursos fueron creciendo año con año, tangiblemente, hasta culminar en el Ciclo 1977-1978 con un magnífico trabajo presentado en el Teatro de la Danza y realizado por los alumnos del Taller de coreografía, amorosamente encauzado por Bodil; motivando, impulsando, estimulando, despertando la necesidad de expresión, de comunicación, muchas veces dormida en los estudiantes de danza, en los bailarines que, enajenados por la técnica, se alejan de todo sentido de comunicación, de necesidad de compartir con el otro; de la urgencia de participar en la construcción de su propia época, su propia sociedad; cuestionando y proponiendo a través de su arte, el arte de la danza.

El trabajo de Bodil no fue fácil, la necesidad de decir, el deber de aportar parecería lo más difícil de lograr en la formación de los bailarines, acaso porque en ello estriba la diferencia entre un autómatas y un artista, por más virtuoso que éste sea.

No pocas veces Bodil me hizo partícipe de su desaliento, sin embargo su convicción, su conciencia de maestra y de artista se impuso siempre. La labor de Bodil está latente en las generaciones de alumnos que pasaron por sus manos y

cuyos conocimientos evidentemente son superiores al nivel promedio de los bailarines que se desempeñan en los foros de nuestros teatros. Muchos nombres podemos mencionar, entre ellos Norma Batista, Cecilia Appleton, Leticia Pliego, Silvia Unzueta, Rosa Salazar, Eva Pardavé, Claudia Cárdenas y tantos otros... algunos nombres los encontramos destacándose en el medio comercial. Cómo no recordar a Patricia Thomas...

Bodil también entregó su talento como coreógrafa a la ADM. En una nueva modalidad para la capacitación de los alumnos de la carrera de danza mexicana, se concibió la idea de impartirles danza contemporánea en lugar de la materia de clásico que contemplaba el programa. Se le entregó a Bodil un grupo de la rama de danza mexicana —antes folklor— para que los encauzara en esta nueva concepción de la danza, muchas veces contraria a los gustos e intereses de los alumnos de esta área. Bodil hizo más que bien su labor, prácticamente todos los integrantes de ese grupo tomaron con pasión la danza contemporánea y a ella se han dedicado. Para ellos Bodil creó su ballet *Fronteras*, interpretado por sus alumnos en un verdadero acto ritual. Hasta la fecha, aunque cada uno realiza su labor como maestro en distintas instituciones del país, vuelven a reunirse desde distintos puntos para bailar cada vez más conscientes y entregados, el ballet *Fronteras* de la maestra Bodil. No dejaremos de reconocer en Hilda Martínez, Susana Moreno, Beatriz Rivas, Juan Piedras, Gustavo A. Quezada, Enrique Vargas y Víctor Villagómez la semilla sembrada por Bodil Genel.

Como bien dice Evangelina Osio, “Bodil tiene un impulso ascendente a aceptar el reto de las dificultades, para ella es imposible apoltronarse en sus recuerdos. Su fuerza renovadora se explica en buena medida por el cultivo voluntario de prospectos jóvenes.”

Bodil volvió, no a disfrutar del sol del México, sino a luchar con muchos otros, contra el smog burocrático y la falta de una política cultural definida, circunstancia que hace más difícil el camino.

Bodil —la de la segunda posición hasta la oreja— se reincorpora una vez más a la danza mexicana en 1984. Crea *voices del mar* para el Ballet Independiente, participa como asesora coreográfica con el grupo Teatro del Cuerpo y aporta la coreografía *Móviles*, en su segunda versión. Trabaja como maestra de coreografía en las escuelas de danza de Ballet Independiente y Jitanjáfora e imparte cursos dentro de los Seminarios Capacitación y Actualización en la Dan-

za a cargo del CENIDI-DANZA —José Limón— INBA.

Finalmente, otra incansable luchadora de la danza, Guillermina Peñalosa, propone a Guillermo Arriaga la creación del Taller de coreografía, dentro y para los bailarines de la Compañía Nacional de Danza. La idea se fundamentaba en la necesidad de propiciar que los integrantes de esa compañía se interesaran en el trabajo creativo. Guillermo Arriaga, sensible a la necesidad de inquietar a sus bailarines, acepta la idea con auténtico interés. Guillermina llama a Bodil como maestra del taller, segura de que Bodil era y es la persona idónea para conducir a los jóvenes bailarines de la compañía, por los increíbles e inesperados caminos de la creación. Bodil como siempre se entrega al trabajo y realiza su labor con verdadera pasión. En vista de que pocos de los bailarines de la Compañía Nacional de Danza se interesan por el Taller, se decide abrirlo para todo aquel que tenga la inquietud de crear.

Bodil se siente muy agusto con los verdaderos interesados y realiza una labor que realmente la satisface.

En nuestro país ya sabemos que los nuevos sexenios traen nuevos vientos y para bien de Bodil, se decide que el Taller se convierta en el grupo Móviles, donde nuestra Bodil Genkel encontrará seguramente su mejor desempeño, encauzando y dirigiendo su futuro.

El grupo Móviles, la creación coreográfica y su proyecto

de sistematización de la enseñanza de la Notación Laban, tema en el que Bodil es pionera en México, y cuyo manual pronto saldrá a la luz —aunque ya circula en una edición mimeográfica preliminar— son por hora los proyectos que ocupan su mayor interés.

Para terminar esta breve e incompleta semblanza de alguien tan valioso como es nuestra querida Bodil, actualizaré mis palabras dirigidas a ella en junio de 1979, cuando la despedíamos, creyendo que la habíamos perdido para siempre: Bodil no podrá irse de México, Bodil se queda entre nosotros, Bodil: la comunidad dancística reconoce tu valiosísima labor. Bodil: la danza mexicana te necesita.

Fuentes:

Osio, Evangelina. "Forma Bodil Genkel..."
Tiempo Libre México, 2-8 de junio de 1988

Charlas de Danza
Entrevista con Felipe Segura
CENIDI-DANZA-JOSE LIMON

Entrevista con Bodil Genkel
7 de febrero 1989.

¹ Angel M. Garibay. *La literatura de los aztecas*. Cant.

² *Tiempo Libre*. Junio 1988.

LIN DURAN

Kena Bastien van der Meer

“Me gusta verte bailar, porque siempre estás con la música.”

*Comentario de Rocío Sanz a
Lin Durán.*

Hace una década ya, en 1978, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, director de danza del INBA, ideó un Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. El proyecto abarcaría tres escuelas, una por cada rama dancística, y de ellas saldrían los bailarines y maestros que marcarían la pauta a nivel nacional. La Escuela Nacional de Danza Clásica ya estaba formada, ¿quién formaría la de danza contemporánea? Lin Durán dice que Salvador Vázquez la “pescó” para que hiciera el trabajo, pero la verdad es que la amplia trayectoria de Lin Durán en la danza inevitablemente la hubiera llevado allí.

La vida de Lin Durán está llena de acontecimientos que, vistos en conjunto, revelan el por qué de esta aseveración. Los primeros años de su infancia los pasó en Estados Unidos donde aprendió el idioma y se abrió a una nueva cultura. En su adolescencia, de regreso a Los Angeles para visitar a su tía, tiene sus primeras experiencias con las artes en auge: el cine y el teatro. Rodeada de un círculo de actores y bailarines de su edad, Lin se introduce a la vida de Hollywood e incluso toma sus primeras clases del Método de Stanislavsky “La Biblia teatral de la América Moderna”, según Phyllis Hartnoll. Lin apenas tiene 16 años.

Cuando regresé a México —dice Lin—, conocí a gente que estaba con Seki Sano, y me metí a estudiar con él. En esa clase nos dijeron, “tienes que estudiar danza porque deben tener un cuerpo bien preparado.” Yo había estudiado algo de ballet en la Escuela Nacional de Danza como a los nueve años y no me había gustado, pero Seki Sano lo planteó como una “expresión corporal”.

Guillermina Bravo daba esas clases y me gustó. Era tan de-

licioso... Y me sentía muy bien porque me pude realmente expresar. Toda la vida había estado metida en un ambiente de arte y cultura, me le pegaba a Elena Garro y siempre estaba escuchando las conversaciones de los intelectuales. Mis dos hermanos eran excelentes pintores, y aunque yo misma había pintado de chiquita, no quería la plástica, quería un camino para mí. Entonces, cuando encontré la danza dije “aquí me quedé.”

La creación de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del SNEPD no fue fácil para Lin Durán. Los maestros de danza contemporánea de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) que podrían haberla apoyado habían iniciado una huelga feroz en contra de la creación del Sistema. No obstante, Lin efectuó su trabajo en solitario, y luchó incansablemente hasta lograr que su proyecto fuese aprobado por la SEP.

Para hacer los planes y programas de estudios, Lin se



basó no sólo en su experiencia como bailarina, maestra y crítica de danza, sino en sus amplios conocimientos de pedagogía, música, literatura dramática y artes plásticas. Su preocupación básica era formar bailarines con sensibilidad, y para lograrlo puso al servicio de los alumnos todo su potencial intelectual, físico y emocional. Sólo había un anhelo: que fueran buenos bailarines, bailarines humanos.

El programa de estudios que resultó de este arduo trabajo fue tan acertado que aún hoy día se imparte y Lin, al volver a revisarlo, no encontró modificación que hacerle.

Luego se fue Waldeen de México —dice Lin—, y Guillermina decidió hacer el Ballet Waldeen para honrar a su maestra y me enganché en ese proyecto... No creo que tuviera tanto talento —afirma con sencillez—, lo que pasa es que no había gente que le entrara con tanta pasión a las cosas. Además era la época del nacionalismo y eso no sabes cómo te engancha, porque de joven es muy fácil ser fanático. En esa época, ser bailarina era ir contra la sociedad, ser rebelde. Y me daba mucha fortaleza ir en contra de la sociedad. El Ballet Waldeen duró un año. Alcanzamos a armar una función que vio Carlos Chávez. Entonces se formó el INBA y Carlos Chávez nos llamó a formar la Academia de la Danza Mexicana. La idea era investigar la realidad nacional, las danzas indígenas, para poder hacer una danza moderna mexicana.

Mientras estructuraba la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, Lin se cuestionaba quiénes crearían las danzas para estos futuros bailarines y quién, a su vez formaría a los coreógrafos de mañana.

El arte de la composición, independientemente de la rama artística, requiere del conocimiento profundo de las normas que lo rige, y aunque la coreografía en su aspecto teórico data apenas de unos 50 años, en México no había un lugar donde los aspirantes a coreógrafos pudieran prepararse. La creación de una coreografía no depende únicamente de la inspiración individual, y Lin lo sabía: Sus estudios formales de música, su conocimiento de la plástica, y sus estudios e investigaciones de coreografía, aunados a su propia experiencia como creadora fugaz, se lo habían dejado ver. Por consiguiente, Lin creó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO), cuyas actividades se desarrollaron en las instalaciones de la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento” de FONAPAS.

En 1948 nos separamos de la Academia de la Danza y formamos el Ballet Nacional —dice Lin—. El marido de Evelia Be-

ristáin, Juan Kochen, encontró un local y nos pagó la primera renta. No teníamos recursos, pero teníamos gran entusiasmo, gran espíritu de sacrificio, gran convicción.

Empezamos a dar funciones en las calles, en las plazas, en los pueblos. A veces nos contrataba una institución, por ejemplo la Comisión Nacional del Maíz. Nos pagaban los gastos de hotel, alimentación y publicidad. Ya lo que nos tocaba era poquísimo. Bailábamos en lugares abiertos: un pequeño estadio, una cancha deportiva, una plaza, a veces un pequeño teatro por allí. Lo que hacíamos era poner un tablado, el equipo de sonido y una tienda para cambiarnos. Seguíamos por un entusiasmo enorme y una gran convicción: estábamos “descubriendo América”, era la pasión de estar haciendo algo importante y nuevo, el incomprendido de la vanguardia.

La creación del CESUCO y de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea atrajo a muchos adolescentes que, por razones de edad no podían ingresar a la Escuela y por falta de formación no podían entrar al CESUCO. Para ellos Lin Durán creó los Grupos Piloto y los Grupos Especiales, con la finalidad de brindarles un espacio donde se pudieran formar.

Más de 100 adolescentes, ávidos de expresión dancística llenaban los salones del Sistema por las tardes mientras que en el CESUCO se formaban algunas de las jóvenes figuras más destacadas de hoy, como Raúl Parrao de UX-Onodanza, Cecilia Appleton de Contradanza y Jenet Tame del Centro de Investigación Coreográfica, entre otros.

Lin Durán era una mujer muy centrada —dice Tulio de la Rosa, mirando hacia atrás en la memoria—, muy compañera, preocupada por el mundo y muy abierta... Fue maestra de la ADM y tenía inquietud por programar la educación dancística. Ya empezaba a preocuparse por emparejar criterios. Hacíamos reuniones en su casa que duraban hasta las tres de la mañana en las que se discutía cuáles elementos de la danza clásica era bueno enseñar y cuáles no, entonces se comenzaba a gear una integración de las técnicas, aunque a un nivel empírico.

El Cuarto Concierto de Brandemburgo de J. S. Bach, coreografía creada por Lin en 1957, fue un trabajo en el que pudo consolidar sus conocimientos de coreografía y música, pero también fue la experiencia que la motivó a ir aún más lejos en sus estudios para poder, más tarde, formar a los demás.

El Cuarto Concierto de Brandemburgo —recuerda Tulio—, se estrenó en el Teatro Santa Fe en una función dominical. El segundo movimiento lo bailaban Sonia Castañeda y Carlos Gao, y el tercero Guillermina Bravo, Freddy Romero y yo.

Fue una experiencia muy válida para nosotros porque nos enfrentamos a cosas nuevas como intérpretes. Lin tenía la con-

ciencia de que la coreografía ya no podía seguir siendo un trabajo empírico basado en la inspiración y la lírica, sino un trabajo creativo con bases.

Como bailarina, la recuerdo en *La Pastorela*, de Raúl Flores Canelo, en *La Iniciada*, de David Wood, en *La Boda*, de Waldeen y en *El Bautizo*, de Guillermina Bravo.

Uno de los trabajos más relevantes que ha efectuado Lin Durán dentro de la educación en los últimos años se inició en 1983, cuando el licenciado Javier Barros Valero, director del INBA, creó la Subdirección General de Educación e Investigaciones Artísticas, en cuyo seno se formó un consejo interdisciplinario que efectuó un diagnóstico de la educación artística del país. Lin Durán estaba a cargo del área de la danza.

De dicho diagnóstico surgió que había una laguna inmensa en la formación artística entre los niños de la etapa preescolar y las escuelas profesionales, y como solución a esta carencia propusieron la creación de una etapa vocacional conocida como Escuelas Vocacionales de Arte (EVA) que le permitiera a los niños de los 10 a los 14 años explorar las diferentes ramas del arte antes de elegir su carrera.

El papel que jugó Lin Durán en la creación de las EVA es relevante ya que por medio de su programa de estudios logra que los niños adquieran las cualidades y habilidades específicas necesarias para bailar incluyendo un desarrollo físico, sin por ello impartirles la técnica rígida y formal usual, permitiéndole así al niño que crezca en sus potencialidades naturales. El programa implementado por Lin está basado en juegos creativos. Para lograr esto, la investigación que llevó a cabo fue extensa: revisó y analizó la labor de Herbert Read, pedagogo inglés que trabaja por medio de las artes plásticas; las experiencias de los "colectivos", grupos soviéticos que estudian el fenómeno de la educación artística, y sobre todo los métodos norteamericanos enfocados al desarrollo creativo de los niños, en especial el de Ruth Dorig.

El beneficio de las EVA —dice Lin—, es para todos, ya que si el niño no elige una carrera artística, esos conocimientos le servirán siempre para llevar una vida más plena y productiva. Pero si decide dedicarse al arte, ya tendrá desarrolladas áreas como la percepción, la imaginación, la iniciativa, la socialización y la reflexión crítica, todos éstos básicos para el artista. Por ahora hemos capacitado a maestros de Querétaro, Villahermosa, Los Mochis, Culiacán, y maestros de distintas Casas de la Cultura del interior del país.

Lo importante para Lin en cuanto a su participación en este proyecto es que significó adentrarse en el meollo de lo que es el problema de la educación artística, inquietud que se vio en mucho enriquecida por los estudios de psicología del aprendizaje, y en especial de las teorías de Piaget, que efectuó durante sus primeros años como madre.

Para Lin Durán, las EVA son una solución viable a las carencias educativas de los países:

Si hubiera muchas EVA a lo largo de la República —dice con su serenidad acostumbrada—, habría una transformación de lo que es la educación artística en México, y habría un florecimiento de la creación artística y un avance increíble de la educación en sí, porque como dice Read: "Si quieres educar, hazlo a través del arte".

Y este fue, sin lugar a dudas, el caso de Lin. Su madre, originaria de Chihuahua, era una pintora talentosa y su padre, de origen chileno, un brillante intelectual, y Lin asimiló la sensibilidad de la una y la agudeza conceptual del otro de manera natural. Es, creo yo, el equilibrio entre estas dos cualidades lo que ha llevado a Lin tan lejos en todo lo que ha emprendido.

A principios de los años cincuenta, uno de los jóvenes más brillantes de la época dentro del área de la investigación artística empezó a visitar las instalaciones del Ballet Nacional: Raúl Flores Guerrero. "En ese entonces él escribía sobre arte", —dice Lin Durán, con la que contrajo nupcias unos años después, formando así una pareja excepcional.

A raíz de sus múltiples visitas al medio dancístico, Raúl Flores inició su actividad como crítico de danza, escribiendo religiosamente cada domingo en el suplemento *Novedades*.

Antes de conocer a Raúl —dice Lin—, yo nunca había escrito, aunque cuando estuve en Filosofía y Letras, tuve que redactar mucho.

Pero en 1960, con el fallecimiento de Raúl Flores, Lin toma la estafeta y se lanza a desarrollar una extensa labor como crítica de danza en la que virtió —dice Alberto Dallal— el enorme caudal de conocimientos, observaciones y experiencias adquiridas durante su carrera de bailarina profesional de la primera generación del Movimiento Mexicano de la Danza Moderna, misma que desgraciadamente abandonó muy pronto.

Me gané el odio de sirios y troyanos —confiesa Lin en una entrevista con César Delgado—, pero insistí porque en ese momento nadie más escribía sobre danza y el que lo había hecho durante años, mi amado esposo Raúl Flores Guerrero, estaba muerto. Yo no alcanzaré a tener la objetividad que él siempre

manejó. Mis escritos eran agresivos y tintos de pasión, pero siempre productos de una profunda reflexión.

Con la constante inquietud de conocer y dar a conocer, Lin efectuó sigilosamente un extenso trabajo de investigación cuyo contenido intituló *De Noverre a Martha Graham*. Digo sigilosamente porque en su quehacer no hubo ruido, solo hechos.

De Noverre a Martha Graham —dice Lin—, es una investigación antológica sobre las ideas y procedimientos de cuatro grandes de la danza (Noverre, Mary Wigman, Doris Humphrey y Martha Graham) que tienen en común el deseo de humanizar al artista a través de la creatividad. Sus historias artísticas nos revelan la necesidad, como dijera Carlos Mérida en 1934, de “colocar al bailarín en su papel de hombre que danza en lugar de autómatas que baila.

En el fragmento publicado en *Signos*, el arte y la investigación del INBA (1988), Lin habla de Mary Wigman, texto en el que resalta su extraordinaria sensibilidad como escritora. La información que nos brinda, además de ser amena, revela el proceso de creación de Mary Wigman, dejándonos ver el cómo y el por qué de su proceso creativo: la fuente y la meta.

El cambio de vida que causó la muerte de Raúl Flores obligó a Lin a dedicarse a actividades que le permitieran cuidar bien de sus hijos. Pero la danza nunca la abandonó. ¿O fue ella la que nunca abandonó a la danza?

La década de los sesenta y parte de los setenta fueron de mucha actividad para Lin quien fungía como traductora del Comité Olímpico en aras de conseguir la sede para los Juegos Olímpicos del 68 y organizar este evento colosal. También trabajaba en el departamento de promoción y difusión del Museo Nacional de Antropología e Historia. Pero más que nada, Lin seguía apoyando a Ballet Nacional, trabajando en todo lo que tenía que ver con relaciones públicas y administración. Ya desde el primer día de su fundación, Lin había comenzado la ardua lucha por conseguir subsidios. Eva Robledo, quien fuera su compañera del Ballet Nacional hasta 1959, la recuerda trabajando sin tregua para mantener al grupo.

“Los sesentas fueron de hambre absoluta” —dice Lin, quien dedicaba cientos de horas de su tiempo a hacer antesala en oficinas y casas particulares para conseguir subsidios.

Pero su actividad en la danza no se limitaba únicamente a procurar la subsistencia del Ballet Nacional. Su forma-

ción proseguía: Docencia en la Academia Mexicana de la Danza y en el Seminario de Danza Contemporánea y de Experimentación Coreográfica de la UNAM, lectura interminable, etc. Hasta que un día de los años setenta, fue invitada a ser la asistente del arquitecto Luis Ortiz Macedo, nombrado director del INBA. Y entre sus colaboradores estaba Salvador Vázquez quien, algunos años después, en 1978, hace una década ya, invitara a Lin Durán a formar la Escuela Nacional de Danza Contemporánea.

En 1983, a raíz del cambio de gobierno, el CESUCO perdió las instalaciones que le brindaba FONAPAS y tuvo que volver a las aulas del Sistema. Pero el licenciado Javier Barros, siempre consciente de la importancia de la labor de Lin Durán, le dio como sede los salones de la Escuela Nacional de Danza “Nellie Campobello” y el CESUCO pasó a ser el Centro de Investigación Coreográfica.

“El CICO —dice Lin—, es un espacio abierto para que los coreógrafos puedan experimentar sin tener que tener un grupo propio.” Los recursos con los que cuenta hoy en día esta institución no son ideales, pero como dice Lin, “a pesar de todo, los integrantes del CICO han cubierto las carencias con ingenio. Lo único que no se puede cubrir es la falta de presupuesto para contratar maestros.” Sin embargo, la labor del CICO, que dirige Lin Durán ha llevado a cabo una labor importante: Publicación de tres cuadernillos escritos por Lin Durán, formación de bailarines, coreógrafos y maestros, creación de programas de actividades para materias tales como: Motores corporales, Introducción y Teoría de la Danza, etc.

Lin Durán, ha formado en el CICO un sólido grupo de bailarines, coreógrafos y maestros que serán el cimiento de su último proyecto: La Escuela de Coreografía. Este proyecto, tantos años soñado e ideado por Lin Durán, es el fruto de años de estudio y preparación, porque eso es lo que ha sido su vida, una larga carrera de teoría y práctica cuyos frutos han venido a madurar en estos últimos diez años. La Escuela de Coreografía será la primera institución formal que ofrecerá a quien tenga formación o experiencia suficientes, una licenciatura de cuatro años.

Lin Durán es una mujer dulce y madura. Su cabello sembrado con hilos de plata no ha podido restarle fuerza a la sofisticación de su belleza natural. Lin habla con seriedad, las manos entrelazadas. Yo le he hecho tantas preguntas... quizá me permita hacerle una más. Hace frío en su oficina y la luz tenue entra a tientas por la ventana. Al fondo se escucha el ronroneo del calentador que trajo de su casa y

el retumbar lejano de los motores en el periférico. Si tuvieran que decir algo, Lin, de tu vida, o de tu época de Ballet Nacional, ¿qué dirías? Sin vacilar Lin contesta:

“Que tuve el privilegio de desarrollarme en conjunción con gente que creía, igual que yo, en la danza moderna mexicana”.

Lin Durán, quien te viera pasar, discreta y silenciosa por los pasillos del CICO jamás adivinaría cuántas obras nos has dejado tras las huellas de tu andar callado.

Fuentes:

Entrevista con Lin Durán, México, D.F., Noviembre de 1988, por Kena Bastien.

Phyllis Hartnoll: *The concise history of theatre*. Harry N. Abrams, INC. Publishers. N.Y. 1969, pp. 222.

Dallal, Alberto: *La danza en México*. UNAM 1986.

Delgado, César: *Lin Durán: Podrían la calle y tv. dar a la danza un público masivo*. Tiempo Libre, 1o. al 7-1-87.

Entrevista con Lin Durán: México, D.F., 1989, por Kena Bastien.

SIGNOS, El arte y la investigación. INBA 1988.

Cuadernos del CID-DANZA: CICO: Danza Contemporánea. No. 11. INBA 1986.

GUILLERMINA PEÑALOZA UNA ARTISTA CON FORTUNA

Josefina Lavalle

Así vine yo a la vida, Y es así como
nací.¹

Guillermína Peñalosa, mexicana, de abuela indígena, zapoteca, y abuelo oriundo de Corrales de Buena, de Castilla la Vieja, se inclinó por su sangre india la que seguramente la exhortó, al igual que los viejos reyes mexicas a sus hijos: "Atended al tambor y a la sonaja refiriéndose a la educación del canto y la danza— con eso despertaréis al pueblo y daréis placer al Dueño del universo."²

Guillermína siguió fielmente el ancestral consejo y cumplió su destino: una vida en la danza, una danza nacida de su herencia y una herencia consumada en proyecto de vida.

Se inicia en plena etapa nacionalista, en el momento en que, el Estado, los intelectuales, músicos y pintores ofrecen su entusiasta apoyo a una danza mexicana que crecía vigorosamente.

De 1948 a 1958 participa como bailarina en el ballet oficial de la Academia de la Danza Mexicana y en la ópera, ambos del INBA. Comparte con jóvenes talentosos los éxitos de las creaciones coreográficas de Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Guillermo Keys, Elena Noriega, Xavier Francis, Ana Mérida, Martha Bracho y Guillermo Arriaga, en las que interviene como bailarina.

El azar quiso reunir en esos años a un grupo singular de bailarines quienes, con inusual entrega a la creación dancística —sabiamente encauzados por Miguel Covarrubias— abrieron a "México las puertas del reconocimiento universal."³

Tocó a Guillermína la suerte de participar en la primera temporada dirigida por Miguel Covarrubias, la que marcó un verdadero parteaguas en la historia de la danza mexicana.



En los años cincuenta, el Estado brindaba un decidido apoyo a la labor artística del INBA y desde luego, la danza moderna recibía, no solamente un amplio respaldo económico, sino también, el sostén de un criterio artístico valioso que le llevó de la mano en su rápido crecimiento.

En uno de los muchos escritos que dejó Covarrubias sobre la danza, nos comenta: "La Academia de la Danza Mexicana había vuelto a ser desde entonces un apéndice del Departamento de Teatro del INBA y se acordó que, para desarrollarse, la danza ameritaba la reorganización del Departamento de Danza..."¹⁴ Este se encomendó a Covarrubias en junio de 1950. Entonces la danza moderna era, la rama de ese arte, apoyada oficialmente por el Estado.

Al iniciarse el año de 1951 se empezó a preparar la primera temporada del Ballet Mexicano de la Academia, para lo cual, Covarrubias había invitado a José Limón como bailarín huésped, maestro, coreógrafo y director artístico.

Miguel consideraba que: "Era esencial que los bailarines mexicanos tuvieran un contacto más directo con las grandes personalidades de la danza moderna y que ellos y el público de México adquirieran un concepto de la danza moderna más avanzado y de mejor calidad artística que lo conocido hasta entonces".¹⁵

Con la gran visión de Covarrubias la primera temporada se presenta, efectivamente, con una alta calidad profesional que supera lo acostumbrado en aquel momento.

Los hados reservaron, para el desarrollo personal de Guillermina Peñalosa, uno de los momentos más preciosos de la historia de nuestra danza.

En la primera temporada, año de 1951 muy presente debe tenerlo "Guille" —como cariñosamente le decimos quienes la queremos— participa en las siguientes obras: *Los cuatro soles*, con coreografía de José Limón, música de Carlos Chávez y escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias; en *La manda*, coreografía de Rosa Reyna, música de Blas Galindo, escenografía y vestuario de José Chávez Marado, argumento basado en el cuento *Talpa*, de Juan Rulfo; baila junto a Lupe Serrano, César Bordes, Helena Jordán, Guillermo Keys, John Sakmari, Juan Casados y otros, en *La tertulia*, coreografía de Lucas Hoving sobre una versión orquestal de Candelario Huizcar del vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas, escenografía de Antonio López Mancera; también baila en *El reencuajo paseador*, coreografía de Martha Bracho, música de Silvestre Revueltas y escenografía y vestuario de Carlos Mérida; en *Suite de danzas*, co-

reografía de Guillermo Keys, música de J.S. Bach y vestuario de Antonio López Mancera.

En la segunda temporada del Ballet Mexicano, que tuvo lugar en abril del mismo año de 1951 participa como bailarina en *Redes*, obra de José Limón, naturalmente en *Tierra*, ballet de Elena Noriega en el cual, todos los bailarines de esa época bailamos en algún momento, con música de Francisco Domínguez y vestuario de Arnold Belkin. Destacaba en el ballet *El chueco*, de Guillermo Keys, con la espléndida música de Miguel Bernal Jiménez y escenografía y vestuario de Antonio López Mancera. "Guille" participaba formando parte de un grupo de "saltimbanquis" de barriada. Bailaba, lo de moda, el mambo, por lo que le llamamos "la mambolera". También en *Los pajaros*, de Martha Bracho, con música de Ottorino Respighi.

En la primera temporada en 1952 baila en *Tozcatl*, de Xavier Francis, en la *Balada mágica* de Guillermo Arriaga, en el famoso ballet de Raquel Gutiérrez, *La valse*, en *La hija del yori*, de Rosa Reyna y en *La poseída* de Guillermo Keys.

En la segunda temporada de ese mismo año, vuelve a participar en casi todas las obras presentadas por el Ballet Mexicano.

La resistencia, la fortaleza física que poseía Guillermina, no menor a la de todos los bailarines de aquellos años, permitía tal capacidad de trabajo; el entusiasmo y la pasión hacían el resto.

En el año de 1953 Guillermina se inicia como coreógrafa con su ballet *Tres Preludios: Velas, La danza de Puck y Ministriles*, con música de C.A. Debussy y escenografía y vestuario de Antonio López Mancera. Esta obra se incluye en el repertorio que el Ballet Mexicano presenta en la temporada de noviembre-diciembre de aquel año. Es interpretada por los mejores bailarines de la época: *Velas* por Beatriz Flores, Olga Cardona y la misma Guillermina; *La danza de Puck*, extraordinariamente bailada por Nellie Happee y *Ministriles* igualmente bien interpretada por Martha Bracho.

En 1954 crea *El rincón de los niños*, para el que selecciona tres piezas de esa obra de Debussy. En ella participan: Rosa Reyna, Bodil Genkel, Beatriz Flores, Luis Fandiño, Juan Casados, Edmundo Mendoza y otros.

En el año de 1956 la compañía oficial de danza moderna del INBA —que hasta 1954 llevaba el nombre de Ballet Mexicano— vuelve a tomar el antiguo de Ballet de Bellas Artes, con el que fue presentado en los años de 1940 bajo la dirección de Waldeen.

Yo perforo esmeraldas:
yo oro estoy fundiendo:
¡Es mi canto!
En hilo ensarto ricas
esmeraldas;
¡Es mi canto!⁷

Su labor como maestra ha sido larga y paciente, la inicia en 1954 y contribuye en la formación de muchas generaciones de bailarinas. Entre sus alumnas más destacadas están, Sylvie Reynaud, Silvia Unzueta y Azucena Alvarez.

Fue subdirectora de la Academia de la Danza Mexicana de 1958 a 1969, entonces y después, mi mano derecha.

Juntas, codo con codo, recorrimos las mil trampas y vericuetos de la burocracia, tratando de dar formalidad a la carrera de bailarín. Vanos intentos por persuadir, catequizar, conquistar, convencer al funcionario en turno, a mo y señor de nuestros destinos. Guillermina era incansable. Abrimos algunas puertas, otras se nos cerraban. Alguna vez, encontramos nuestro "ángel de la guarda", el licenciado Piña Palacios —entonces Jefe del Departamento. Jurídico y de Revalidación de Estudios de la SEP. Después de mucho papeleo, dio el dictamen fundamentado jurídicamente, autorizando a la ADM para expedir títulos. Funcionarios posteriores lo desmintieron.

Juntas, como hermanas mellizas, revisamos archivos, analizamos las aportaciones de los directivos de la ADM que nos precedieron, examinamos, formulamos y propusimos al Consejo de la escuela la base conceptual sobre la que se fundamentaron los planes y programas. Salieron a la luz en un folleto publicado por el Departamento de Danza del INBA, en noviembre de 1961, en el que se mostraba el funcionamiento de la Academia en ese momento, redactado en su mayor parte por Guillermina.

Para entonces ya habíamos recorrido infindad de veces los caminos burocráticos de la SEP.

En aquel folleto se expresaba:

Trabaja la academia en la formación integral del bailarín mexicano, del maestro y del coreógrafo, dando toda su importancia a las distintas técnicas experimentadas hasta el presente e inaugurando con característica original y exclusiva el estudio simultáneo de materias puramente académicas, vinculadas al humanismo cultural y a la integración del futuro bailarín como un ser universal y pleno.

Con el folleto se buscaba, ingenuamente, "la comprensión

y el interés activo de todas las personas e instituciones preocupadas por la suerte de nuestra cultura y, en particular, por el arte de la danza".⁸

Guillermina participaba eficientemente en los exámenes de admisión, en la elaboración de los programas, supervisaba los exámenes periódicos y no pocas veces soportó la irritación y hasta el denuedo de alguno de los maestros a quienes exigía que se apegaran a los programas, antes inexistentes y por lo tanto desusados.

Su labor en la ADM fue fundamental, constante, activa. De lo realizado mucho es de ella. Reñía, peleaba, se enfadaba, petriotas.

Entre las cosas extraordinarias que pudo ver durante esos años en aquel país, Guillermina recuerda a Galina Ulánova y a Natalia Dudinskaya, realizando su labor como "registreurs".

En 1970 fue invitada por el Gobierno de Cuba para observar clases y ensayos del Ballet Nacional y posteriormente, en 1979, para reconocer el trabajo cotidiano de las compañías de danza contemporánea y folklor de ese mismo país.

En 1981 es invitada al Festival de Teatros y Teleballets en Bulgaria, con invitaciones posteriores, para ahondar sobre el tema a Checoslovaquia, Hungría y Albania.

Becada por el Gobierno Francés, en 1956, estudia coreografía con Serge Lifar, en la Sorbonne de París.

Recorre también muchos otros aspectos de la cultura. Estudia música, actuación, historia del teatro, historia del arte universal y mexicano, arqueología, inglés, del cual obtiene first certificate, grade A, de la Universidad de Cambridge; recibe diploma superior en lengua francesa y estudia y practica dos años, el ruso. Danza afroantillana con Martinique y danza hindú con Marinalini Sabarai.

La fortuna le proporciona los mejores maestros:

Anna Sokolow, Xavier Francis, José Limón, Lucas Hoving, Doris Humphrey, Guillermo Keys, Adolf Bolm, Sergio Unger, Serge Lifar, Marcelo Torreblanca, Leonardo Velázquez, Guillermo Noriega, Bodil Genkel y Alan Stark.

Actualmente es asesora técnica de la Escuela de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza; miembro del Consejo de Programación de la Coordinación de Danza (1988) miembro del Conseil International de la Danse, de la UNESCO, y miembro del Comité Asesor del Dance and the Child, International, incorporado también a la UNESCO, a través del CID-UNESCO.

Ha participado en las reuniones internacionales que ha

celebrado el Dance and the Child, en Estocolmo, Suecia, en 1980; en Kingston, Jamaica, en 1981; en Montreal, Canadá, en 1983; en Auckland, Nueva Zelanda, en 1985 y en Londres, Inglaterra en 1988, en esta ocasión como ponente.

Fue además encargada de Relaciones Internacionales de Danza Mexicana, A.C. y actualmente es miembro de la Sociedad General de Escritores de México, por sus obras, traducciones y versiones para teatro y televisión.

Ya la flor de los príncipes
fragante exahala su aroma:
unidas en la amistad están
nuestras flores.⁹

Los hados han sido pródigos con Guillermina pues, no conformes con todo lo bueno con que la han premiado le otorgan, además, un don especial, reservado solamente a seres singulares: el sentido profundo y recto de la amistad, código fundamental en su vida.

NOTAS:

¹ GARIBAY K., Angel M. *La literatura de los aztecas*. Bailete a la muerte de Tlacahuepan.

² Idem. Exhortación del Rey a sus hijos.

³ FLOREZ SANCHEZ, Horacio. Ballet Mexicano. 1952.

⁴ COVARRUBIAS, Miguel, *la Danza*. México en el Arte. No. 12. Nov. 1952.

⁵ Idem.

⁶ Idem. Ballet de Nezahualcōyotl.

⁷ Idem. Cant. Mex. del S. XVI.

⁸ Academia de la Danza Mexicana. Departamento de Danza. INBA 1961.

⁹ Idem. Cantos Mexicanos.

Fuentes:

Entrevistas a Guillermina Peñalosa:

Diciembre de 1988

Enero 14 y 19, 1989

Febrero 10., 1989.

50 años de danza INBA

Enciclopedia de la Música. Casper Hëwler

3a. Edición

La literatura de los aztecas. Angel M. Garibay

Ed. Joaquín Mortiz

México en el Arte No. 12, 1952

Ballet Mexicano, ADM. 1952

A.D.M. Depto. de Danza. INBA 1951.

JESÚS SÁNCHEZ

Patricia Aulestia de Alba

También las infanterías tienen su biografía. Es interesante escribirlas porque en ellas se refleja un ambiente y, sobre todo, el espíritu de lucha y la fuerza de una vocación por el trabajo en las filas modestas del gremio artístico.

Jesús Sánchez, a quién todo el mundo del medio conoce como Chucho, está arrepentido de haberse jubilado y sigue “brincoteando”^{*} al frente del Club de la Tercera Edad hasta “que el reuma no lo deje o le falle el corazón”.¹

Chucho vivía cuando era muy chico cerca del Distrito Federal y su modo de divertirse solía ser el carnaval, única atracción del pueblo. En esa época veía a los muchachos bailar y saltar, lamenta ahora no haber recopilado la música antigua de *Las Cuadrillas*, *Los Lanceros*, del *Vals de La Rosita*, etcétera.

A fines de 1938 viene a México a estudiar, a trabajar o a ver qué hacer.²

La Escuela Nacional de Danza

En 1989, Chucho celebra cincuenta años de haberse inscrito en la Escuela de Danza pagando diez pesos. Todavía guarda el recibo firmado por Nellie Campobello.³

Un año después logra ser becado por don Mauricio Magdaleno⁴ y no paga los setenta y cinco pesos por derecho a cada examen trimestral. Nellie se disgusta y opina, “¿Cómo?, está comenzando a funcionar la escuela y le quitan las entradas”.⁵

Entre 1939 y 1944, Chucho cursa los ciclos vocacional y profesional del plantel. Seis años en los que estudia técnica de danza, rítmica, teoría de la danza y de la música, regional mexicano y español, bailes internacionales, ballets clásicos, *Divertissements* y práctica de la enseñanza.

* Para Jesús Sánchez “brincotear” significa bailar.

En 1945 presenta la prueba teórica ante los sinodales Nellie Campobello, Linda Costa, Enrique Vela Quintero y Humberto Artime obteniendo el grado por mayoría con el tema *Música y danza clásica*. Su título registrado bajo el número 213 dice así:

Estados Unidos Mexicanos.

La Secretaría de Estado y del Despacho de Educación Pública por acuerdo del C. Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos y en vista que el Sr. Jesús Sánchez Ibarra hizo los estudios prevenidos por la Ley y de que fue aprobado en el examen profesional que sustentó en la Escuela Nacional de Danza según acta de fecha 7 de noviembre le expido el presente TÍTULO para que pueda ejercer la profesión de Profesor de Danza.

Sufragio efectivo. No reelección.

México, D.F. a 27 de noviembre de 1945



El Secretario de Educación Pública
Jaime Torres Bodet (firma)
El Director General de Educación Estética Carlos Pellicer (firma)

En 1946, participa en la presentación de alumnos que se gradúan de la Escuela Profesional de Danza, en el festival del Palacio de Bellas Artes. Jesús y diecinueve compañeros interpretan esa tarde un *solo* cada uno. Jesús la *Danza No-ruega No. 1* de Hamder. Entre sus condiscípulos Fernando Schaffenburg, Guillermo Keys y Salvador Juárez quienes se convierten en bailarines de nivel internacional. Como dato curioso entre los invitados de honor se mencionan 75 personalidades: el Presidente de la República, Manuel Avila Camacho y su distinguida esposa, altos funcionarios, connotados políticos, representante de la iniciativa privada y de la prensa, reconocidos artistas y activas asociaciones feministas; nombres que serían interminables de enumerar.⁶

El mensajero del sol

Una de las experiencias que siempre relata Jesús, fue su participación como alumno de la Escuela de Danza en el espectáculo *El mensajero del sol*, obra maestra del teatro de masas, puesta en 1941 en el Estadio Nacional.

El teatro de masas es uno de los vehículos más eficaces para hablar al pueblo de nuestra historia, de nuestros más brillantes episodios guerreros; para mostrarle su música, sus canciones, sus bailes y, en fin su vestuario y toda la gama de manifestaciones riquísimas del arte popular.⁷

Las obras para teatro de masas se han montado en México desde 1928 y en aquella ocasión *El mensajero del sol* fue coordinado según los recuerdos de Chucho, por Efrén Orozco⁸ y los maestros Linda Costa, Amado López y Rafael Andrade entre otros. Fue organizado por Educación Física y colaboraron contingentes del Cuerpo de Bomberos, de la Policía, de Corte y Confección y la Normal.⁹

El Estadio Nacional se llenó de agua, era la Gran Tenochtitlan, hicieron la reproducción de los tres templos mayores... Yo hacía el Pain¹⁰, yo entraba bailando de la entrada principal del Estadio hasta el Templo Mayor, ...era el que llevaba el fuego nuevo... Corría con la antorcha, bailaba en la mitad del Estadio.. Prendía el pebetero hasta allá arriba, en el último piso, y allí hacía otra danza.¹¹

El Ballet de la Ciudad de México

Nellie Campobello, le prometió a Chucho que le tomaría en cuenta en sus records de estudio los ensayos y las prácticas con el Ballet de la Ciudad de México.

En la Temporada de 1945 hizo el Barquillero en *Alameda 1900*.¹² Una vez graduado aparece en el programa de lujo de la temporada de 1947 y baila en *Obertura Republicana* el Día de la Marina.¹³

Don Quijote

Chucho asegura que tuvo la suerte de bailar en temporadas largas. Fue el caso del espectáculo para niños *Don Quijote* que se programaba durante las mañanas para las escuelas en el Palacio de Bellas Artes. La farsa en tres actos y dos entremeses era una versión especial de Salvador Novo de la obra de Cervantes. La dirección la compartía Novo con Clementina Otero de Barrios. La música era de Carlos Chávez, Jesús Bal y Gay y Blas Galindo. Los decorados y vestuario de Julio Castellanos, Carlos Marichal y Julio Prieto. La coreografía de Gilberto Martínez del Campo.¹⁴

Chucho colaboró con el Ballet de la Escuela de Danza. Nos cuenta:

Abriendo el telón aparecemos nosotros bailando una *Jota* en la venta a donde llega don Quijote, bailábamos la "Muñeca" Suárez y varias gentes.¹⁵

El Ballet Nelsy Dambre

El ser alumno de *madame* Dambre era obligado para quien quisiese superarse en la danza clásica. Así, Chucho se integra en el Ballet Nelsy Dambre con los primeros bailarines Lupe Serrano, César Bordes, Salvador Juárez y las solistas Laura Urdapilleta, Carolina del Valle y Mercedes Pascual. La directora general de la compañía era la maestra Dambre y el director artístico Felipe Segura.

Chucho baila la mazorca de *Coppelia* y es uno de los Cazadores en *El lago de los cisnes*.

Yol Itzma

Chucho reconoce francamente que como todo muchacho le hacía falta el dinero y que tuvo que aceptar trabajos inclusive cuando no sabía bailar. Cree que fue en 1939 cuan-

do Yol Itzma lo metió a su grupo: "Tú tienes...vocación, bailas muy bonito, me gusta mucho tu estilo, yo te enseñe y tú vas a bailar conmigo".¹⁶

Chucho ganó cincuenta pesos por cada función de los jueves en el Club Americano que estaba en Isabel la Católica, según él: "Yo no hacía nada, le daba la vuelta cuando ella bailaba el *Jarabe tapatio*".¹⁷

Nellie Campobello le reclamó a Yol Itzma que no era posible que sacara a los alumnos a bailar al cabaret.

En 1949 se presenta en el Teatro Principal Yol Itzma y sus danzas. Chucho actúa acompañado por Felipe de Alba, Ricardo Malpica y la cantante Carmen B. Molina.

La farándula

Pero a Chucho, se le hacía fácil bailar. Decía:

Yo con que estudie dos, tres años y ya pueda pararme en "punititas", yo voy a bailar aunque sea al Lírico... Yo quiero exhibirme al público.¹⁸

Su deseo se cumplió, el maestro Gilberto Martínez del Campo le ofrece bailar en la temporada de Roberto Soto en el cuerpo de baile que formó con Diana Bordes. Eran doscientos pesos por noche en el Lírico, teatro que para él era lo máximo.

En 1951, entra a Cabalgata, la Compañía Folklórica Española¹⁹ encabezada por Carmelita Vázquez y Miguel Herrero. Chucho interviene como uno de los veinte y cinco bailarines en los cuadros *Retablo segoviano*, *La fragua*, *Ronda ya tiene torero*, *Fiesta y romería del Rocío*, *Noche de Calatayud*, y el *Asombro de Damasco*. Adriano Vitale y Paco Fernández, primeros bailarines clásico y flamenco respectivamente interpretaban números muy aplaudidos. Vitale la *Tarantela*, y el *Pizzicatto* junto a Elsa Goñi. Fernández *Gitanerías*, *Alegrías* y *La vida breve*. Años después Fernández lo invita a España.

Y comienza una sucesión de interminables actuaciones, giras, grupos a los que perteneció: las Compañías de Lola Flores, del Club Mayab, la de El Paso, la Italiana, la de Fray José Mójica, etcétera.

Chucho fue artista invitado en los más insólitos festivales como cuando compartió créditos con Lolita, la Venus de fuego²⁰ o el que se efectuó para recaudar fondos para el Sagrario, en cuyo anuncio público se solicitaba que "como buen católico, ayuda para terminar las obras de la casa de Dios".²¹

Chucho guarda programas, carteles y recortes de esos tiempos y se enorgullece con algunas notas de prensa como en la que comentan que "por la forma de ejecutar sus bailes, estamos seguros que llegarán muy lejos".²² Se refiere al Trio México que Chucho formó con Graciela González y Ofelia Muñoz. Pero su mayor labor la desarrolla fuera del ambiente al dedicarse por más de catorce años a dirigir a noveles bailarinas.

El Ballet Juvenil Mexicano

En el Centro Escolar Benito Juárez con la ayuda de la Sociedad de Padres de Familia funda el Ballet Juvenil Mexicano.

Desde 1950 a 1964 presenta temporadas de dos o tres funciones anuales en diferentes teatros del Distrito Federal y los estados de la República. Entre ellos el de técnicos y manuales del Cine Nacional, del Bosque, de los Insurgentes, el Jorge Negrete, la Sala de la CTM, etcétera.

El repertorio: *Estampas regionales y españolas*; versiones coreográficas de *El lago de los cisnes*, *Cascanueces*, *Las sifides*, *El cisne negro*, *Sylvia*, *La muerte del cisne*, creaciones como *Nace un planeta*, *Sinfonía No. 40 de Mozart*, *Soneto tema*, *Ballet egipcio*, *Fantasia del Concerto de Varsovia*, *Transformación*, *Adán y Eva*, *Tamboos*, *Alegrías del parisién*, *De ayer y Páginas de la danza*.

La compañía logra calurosos comentarios en sus funciones: "Actúa con un éxito arrollador el Ballet Juventud bajo los auspicios del INJUVE".²³

La televisión: Canal 11.

Jesús Sánchez y su ballet son invitados al programa "Interpretes y compositores" del Canal 11. Es cuando le proponen conducir "Una clase de ballet" y meses después "El mundo de la danza". Los libretos marcan descripciones de pasos de la técnica de danza clásica e intervenciones del Ballet Juvenil Mexicano con selecciones de su repertorio.²⁴ Podríamos afirmar que fueron de los primeros programas de ballet que se hicieron en un canal cultural y en los que Jesús confirma su vocación de maestro.

Profesor de Danza

Desde 1946 ejerce su profesión de maestro, primero en la Escuela de Iniciación número 1 y luego en el Internado To-

masa Velasco de Alemán. Continúa impartiendo clases en el Centro Escolar Benito Juárez con un nombramiento de doce horas concedido por Celestino Gorostiza²⁵ y con Evaristo Briseño de suplente. En ese plantel trabaja más de veintiocho años. Cuando su plaza es incrementada para cubrir veinticuatro horas se empeña por crear talleres de danza en las escuelas secundarias. Esta labor se interrumpe con el terremoto de 1985. Jesús se acoge a la jubilación a finales de 1986. Pero, necesita seguir "brincoteando" y funda el Club de la Tercera Edad en la Casa de la Cultura de la Delegación Cuauhtémoc. Actualmente está preparando una gira con sus alumnas sexagenarias.

Fuentes:

¹ Patricia Aulestia de Alba, Entrevistas telefónicas con Jesús Sánchez. México, D.F. 18 de febrero de 1989.

² Felipe Segura, *Charlas de Danza* del CENIDI-Danza-José, Limón INBA con Jesús Sánchez Nieto, México, D.F., 26 de enero de 1987.

³ Nellie Campobello, directora de la Escuela Nacional de Danza.

⁴ Mauricio Magdaleno, director general de Educación Extraescolar y Estética.

⁵ O.C., 2.

⁶ Escuela Profesional de Danza; *Festival de Danza*, Presentación de alumnas que se gradúan de profesoras de danza. Dirección General de Educación Estética, Secretaría de Educación Pública, México: Palacio de Bellas Artes, 10 de octubre de 1946, 16:00 horas.

⁷ Consejo de Promociones Artísticas y Populares, INBA; *El mensajero del sol*, (Tonacatecutli), México: Auditorio Nacional, 12 al 20 de octubre de 1957.

⁸ Efrén Orozco. *Ibid.*, aparece en los créditos como argumen-

tista y director general. Angel Salas como autor de la música y director musical. Julio Prieto como escenógrafo.

⁹ Felipe Segura, *Charlas de Danza* del CENIDI-Danza José Limón-INBA José Silva, vida y obra con Gloria Mestre y Ricardo Silva, México, D.F.

¹⁰ O.c., 2 Pain (Correo).

¹¹ O.c., 2.

¹² Ballet de la Ciudad de México; *Temporada de primavera 1945*, México D.F.: Palacio de Bellas Artes 23 y 25 de febrero de 1945, 21:00 y 17:00 horas respectivamente.

¹³ Secretaría de Marina, *Velada artística*, Día de la Marina Nacional, Ballet de la Ciudad de México, México, D.F.: Palacio de Bellas Artes 31 de mayo de 1947, 21 horas.

¹⁴ SEP. INBA, *Don Quijote*, espectáculo para niños. Temporada 1947, México, D.F.: Palacio de Bellas Artes, del 6 al 29 de agosto, 16 horas.

¹⁵ O.c., 2.

¹⁶ O.c., 2.

¹⁷ O.c., 2.

¹⁸ O.c., 2.

¹⁹ Compañía Folklórica Española; *Cabalgata*, México, D.F.: Teatro Colón, 15 de septiembre de 1951, 6 y 9 de noviembre de 1951; Monterrey N.L.: Teatro México, 5 de febrero de 1952.

²⁰ Gran Compañía de Variedades, Comedias y Estampas de España y América; *Grandioso espectáculo de éxito clamoroso*, Lolita, La Venus de Fuego, Los Relámpagos, Las Perlas del Bajío, Hunucma, Yuc. México: Teatro Pedro Magaña, 12 de diciembre de 1948.

²¹ Comisión organizadora, *Grandiosa función extraordinaria*, Atlacomulco, México: Teatro del Pueblo, 11 de julio de 1953, 20:00 horas.

²² *abc*, México, D.F., 25 de marzo de 1956. p. 12.

²³ Revista *Todo*, México, D.F., 30 de abril de 1959.

²⁴ Canal 11, Libretos "Intérpretes y compositores", "Una clase de ballo y "El mundo de la danza". Productor: Vicente Ferrano. Conductor: Jesús Sánchez Nieto, México, D.F., del 19 de mayo al 15 de septiembre de 1960.

²⁵ Celestino Gorostiza, director general del INBA.

FERNANDO SCHAFFENBURG

Felipe Segura

Aun cuando su apellido es extranjero, Fernando nació en la ciudad de México, de padres mexicanos. Alfonso de la Garza, que trabajaba con el papá de Fernando en los Ferrocarriles Mexicanos y estudiaba en la Escuela Nacional de Danza, cuenta que un día en que Fernando visitaba a su papá Alfonso le habló de la escuela. Para sorpresa de éste y disgusto de su papá Fernando se fue a inscribir al siguiente día. Fue admitido enseguida, se gestaba una temporada del Ballet de la Ciudad de México en Bellas Artes y la necesidad de varones era enorme.

Fernando, alto, delgado, atlético y bien parecido fue recibido con los brazos abiertos ya que Roberto Jiménez, el único bailarín que había destacado y hecho la carrera completa, se había separado e iniciaba su brillante carrera en la danza española.

Bajo la tutela de Gloria Campobello, Fernando se inició en el ballet clásico ayudado por su talento, sus dotes, su perseverancia y sobre todo porque la señorita Gloria vio en él un prospecto para formar el primer bailarín que tanto ella como la compañía necesitaban desesperadamente. Ambos cumplieron su cometido, cuando el Ballet de la Ciudad de México presentó su primera gran temporada en el Palacio de Bellas Artes en 1943, Fernando fue primer bailarín. Bailó los roles principales de los ballets *Las sílfides*, *Alameda 1900*, *El espectro de la rosa*, *Fuensanta* y *Úmbral*. La temporada fue un éxito, la crítica la aceptó elogiando su juventud y augurándole una brillante carrera.

El mundo que rodeó a Fernando a partir de su ingreso a la danza clásica estaba lleno de notables personalidades, José Clemente Orozco, Martín Luis Guzmán, Julio Castellanos, Carlos Chávez, Roberto Montenegro, y desde luego, Nellie Campobello en su carácter de directora de compañía y escuela.

Fernando trabajó arduamente, para la segunda temporada su preparación era ya un tanto más sólida. Gloria Cam-

pobello, a pesar de sus múltiples ocupaciones, le dedicó mucho tiempo para su superación tanto técnica como artística. Además le hacía oír y estudiar música; en este aspecto Fernando tenía antecedentes, su hermano Federico había sido un distinguido pianista.



En la temporada de 1945 añadió a los roles que ya había hecho los de *Circo Orrín*, *Pausa*, *Obertura republicana*, y más tarde *Aleluya*, el gran ballet de masas que se presentó en el Estadio Olímpico "para la exaltación del Lic. Miguel Alemán a la Presidencia de la República". Además de la compañía, tomaron parte la Escuela Nacional de Danza y estudiantes de Iniciación Artística. Desde luego la pareja principal fueron Gloria y Fernando.

En 1946 Fernando se graduó obteniendo el título de maestro de danza, mas la preparación continuaba. Los directivos del Ballet decidieron que Gloria y él fueran a Nueva York para estudiar con el maestro Vicenzo Celli, discípulo de Enrico Cecchetti. Regresaron a México muy bien entrenados y pulidos, sabían que venían a una tercera temporada y que la compañía mexicana tendría como huéspedes a dos de las más grandes estrellas del ballet, Alicia Markova y Anton Dolin, acompañados de destacados solista, y que habría una verdadera colaboración, todos bailarían con todos los repertorios de ambas compañías.

En 1947 se llevó a cabo la tercera temporada con gran éxito, acaparado, lógicamente, por la pareja visitante, pero nuestros bailarines supieron ocupar un digno lugar. A Fernando le fue muy útil ver de cerca a un bailarín de fama internacional como Anton Dolin; y a los demás, algunos bisoños pero con gran perspectiva, como Royes Fernández, y la técnica de Wallace Siebert. Como ya había visto el panorama neoyorkino, comenzó a hacer planes para partir, comprendía que sólo así llegaría a ser un primer bailarín verdadero y tener una carrera internacional.

Empezó por tomar las clases de Serge Unger, las primeras que tomaba fuera del Ballet de la Ciudad de México. Allí encontró a algunos de sus compañeros que siempre habían asistido a esas clases, en secreto, y a que la señorita Nellie se los tenía prohibido, decía que "Serge era tratante de blancas y de blancos". Cuando partió para Nueva York tenía 22 años, grandes ilusiones y cien dólares en el bolsillo... Recomendado por Anton Dolin a George Balanchine, ingresó a la School of American Ballet donde estudió seis meses. Como su ambición era ingresar al Ballet Russe de Monte Carlo, no aceptó la proposición de trabajar con el Ballet Society, antecesor inmediato del New York City Ballet, pero audicionó para el Ballet Theatre y fue aceptado. Esta audición la llevó a cabo con un tobillo lastimado y ya estaba gastando sus últimos recursos, dijo varios años después: "Salí cojeando, pero ya tenía trabajo, ya tenía para comer..."

Aun perteneciendo al cuerpo de ballet realizó una gira por Europa con el Ballet Theatre, allí hizo sus primeros solos, en *Romeo y Julieta* y *La bella durmiente*. Siguió una experiencia larga en revista musical con grandes personalidades de ese notable género norteamericano, *A tree grows in Brooklyn* de Habert Ross; *Paint your wagon* de Agnes de Mille, *My fair lady* de Hanya Holm; *Readhead* de Roberto Fosse. Y en presentaciones veraniegas, *Night in Venice* de James Starbuck y *Arabian nights* de Yura Lazowsky.

Fue entonces cuando se dedicó a estudiar intensamente y al fin logró ingresar al Ballet Russe de Monte Carlo. Eran tiempos difíciles para la compañía, había reducido su elenco formando un grupo de concierto con pocos elementos solistas, Fernando ocupó un puesto de primer bailarín.

El Ballet Russe de Monte Carlo, bajo la dirección de Sergei J. Denham, ha sido reorganizado después de un intervalo de dos años e inicia un nuevo período de operación el 1o. de octubre. Ese día, en Baltimore, comenzará una gira por 102 ciudades y 175 funciones...La compañía está encabezada por María Tallchief...Frederic Franklyn y Leon Danielian son los bailarines principales junto con Alan Howard, Victor Moreno y Fernando Schaffenburg. Otros solistas de la antigua compañía son Nina Novak, Yvonne Chouteau y Gertrude Tyen, junto con una novedad de Sudamérica, Irina Borowska.¹

Posteriormente, cuando se volvió a formar la compañía grande, él fue uno de los cinco primeros bailarines que encabezaban el elenco. Con esta compañía y con el Ballet Theatre logró bailar el gran repertorio de ese momento: *Gaité Parisienne*, *El bello Danubio* y *Harold in Italy* de Léonide Massine; *Raymonda*, *Ballet imperial* y *Tema y variaciones* de George Balanchine; *Baile de graduación* y *Helena de Troya* de David Lichine; *Juicio de Paris* y *Romeo y Julieta* de Anthony Tudor; *Fanci free* de Jerome Robbins, *Billy the kid* de Eugene Loring, *Fall river legend* de Agnes de Mille, además del repertorio tradicional.

Además de las bailarinas citadas, fue el compañero de Moscelyn Larkin, Anna Istomina y Nathalie Krassowska.

El número para cerrar fue una serie de danzas de la suite de *Cascanueces* de Chaikowsky con Nathalie Krassowska, ballerina, y su partner Fernando Schaffenburg, ofrecieron el *pas de deux* de las *Nieves*, y el *Grand pas de deux*, bailados hermosamente.²

A México vino invitado en 1960 por el Ballet Concierto de

México que deseaba presentar a todos los bailarines mexicanos que andaban dispersos por el mundo. Actuó como primer bailarín huésped, interpretó el repertorio tradicional, estrenó *La noche de los mayas* y montó la coreografía de *Prometeo* que ya había estrenado en la televisión norteamericana; bailó con Laura Urdapilleta, Cora Flores y Nancy Benson, su esposa en esa época.

Hizo estudios en Londres, París, San Francisco y Los Angeles, siempre con la ambición de superarse. Tuvo muchas experiencias en diversas ciudades de los Estados Unidos, Chicago, Boston, y también en España. Fueron varios años de bailarín, coreógrafo y maestro, pero llegó el momento en que decidió dedicarse a la enseñanza exclusivamente.

Recibió una invitación del Dallas Civic Ballet para formar una compañía y para ser presidente del Departamento de Ballet, y así inició el Fort Worth Ballet, compañía que con muchos años de trabajo se convirtió en profesional. Elaboró un plan de estudios que le permitió tener únicamente a los mejores elementos. Invitó a una gran cantidad de estrellas para actuar con ellos, Fernando Bujones, Violette Verdi, Yoko Morishita, Tetsutaro Shimizu, Mijail Baryshnikov, Suzanne Farrell. Varios distinguidos coreógrafos montaron obras para su repertorio, así llegó a tener a Anton Dolin como uno de sus maestros huéspedes, quien le llamaba 'uno de mis niños'. Amplió sus actividades presentando a otras compañías tanto en Fort Worth como en poblaciones aledañas. Todo esto benefició a sus bailarines y al público.

Trabajó intensamente, con el más grande amor, dedicó muchas horas, virtió todos sus conocimientos y experiencias, la escuela y la compañía progresaron logrando un nivel profesional.

Su repertorio, muy ambicioso, incluye obras que él mismo coreografió, como *Cascanueces*, *Coppelia*, *Petrushka* y *Don Quijote* sobre las versiones originales, o haciendo las suyas propias, acompañado siempre por la Orquesta Sin-

fónica. La relación de sus coreografías es muy extensa, entre ellas está *Rayo de luna*, *Prometeo*, *Interlude*, *Flashbacks*, *Caracol*, *Fantasia* y *fuga*, *Romanza*, *Dance rites*, *Sinfonia simple*, *La máscara*, *Variaciones sobre un tema*, *Moods Concerto*, *Fausto*, *Merry Mount*, *Schwanda*, *La bella dame sans merci*, *Hierratic dance*, *Lakme*, *Danza de las horas*, *Car-men*.

La Comisión de Artes y Humanidades de Texas lo nombró miembro del Grupo Consejero. Fue director artístico de la Asociación Ballet de Fort Worth y director del Departamento de Ballet y Danza Moderna de la Universidad de Texas. Hizo muchas coreografías para la televisión.

Ahora Fernando tiene su escuela particular, es Maestro Emérito, supervisa las clases y los montajes, viaja por el mundo disfrutando la vida después de una brillante carrera.

Mi vida ahora es la enseñanza, y la amo —él declara— Es fantástico ver a alguien cambiar de oruga a mariposa, y es lo que vemos todo el tiempo. Me hace feliz ver que cuando mis niños van a Nueva York, les va bien...¿no sería agradable que un bailarín de Nueva York viniera a Fort Worth por la misma razón?, porque esta es una compañía que es artística, tiene fuerza y amor, y está haciendo algo. Hoy día es Nueva York, Londres, París, Stuttgart ¿no sería maravilloso decir, algún día ¡es Fort Worth!¹

Fuentes:

¹ John Martin. "The dance, revival", *The New York Times*, sin fecha, New York.

² "Orchestra opens season". *Fort Worth Star-Telegram*, sin fecha, Fort Worth.

³ Norma McLain Stoop. "Carousel". *Dance Magazine*, New York, 1973.

Felipe Segura. "Charlas de Danza". Entrevista con Fernando Schaffenburg, Agosto 22, 1988. México.

MARIA DEL CARMEN GUERRA DE WEBBER

Margarita Tortajada Quiroz

*A Carmela Guerra de Webber
De España bailando te embriaga
de armonía.*

*El público corea tu zapatear
gitano mientras las castañuelas
son canción de tu mano.*

*Maga milagrería del sonido que
junta*

*el ritmo del alegre baile que
despunta,*

*en el quebrar del cuerpo, en tu
alada sonrisa*

*en lo que quiere el pueblo
atrapar,*

*pues de prisa
nos deja a flor de labio la
inquietante pregunta...*

*¿por qué lo bello pasa como
visión de fuga*

*en alas de un sueño que la
ilusión conjuga?*

Eduardo L. Fuentes¹

Carmela, como todos sus amigos y alumnas la llaman, es una mujer menudita que porta elegantemente los años que la visten; tiene unas manos pequeñas que se mueven ágilmente; una voz dulce que puede llegar a ser muy enérgica; tiene unos ojos inteligentes y una fácil sonrisa. Esta mujer que denota suavidad, ha mantenido una ardua labor guiada por su deseo de aprender y enseñar.

María del Carmen Guerra Valdés nació un 2 de enero en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Sus padres el doctor José Guerra Garza y la señora Genoveva Valdés de Guerra tuvieron ocho hijos, 6 niñas y 2 varones, teniendo sólo Carmela inclinaciones por la danza.

Desde muy pequeña conoció el baile español y la danza

mexicana en el Colegio Pablo Livas en San Pedro de las Colonias, Coahuila, donde cursó la primaria; ahí participaba bailando en las fiestas escolares, incorporando también sus propias creaciones. En San Pedro inició sus estudios musicales, tocando el piano, y más tarde fue enviada por sus pa-



dres como interna al Colegio Mexicano de Monterrey por siete años, donde estudió la secundaria y la carrera comercial. En este colegio la maestra Gloria Treviño le enseñó bailes orientales y gavotas, pero Carmela con su inquietud también creaba sus propias danzas, para ella y sus compañeras.

En Monterrey continuó con sus estudios musicales y el *High school*, además de trabajar en un banco. En esa ciudad era invitada constantemente a participar bailando en varios festejos del Teatro Florida y el Casino.

En un viaje que realizó a la ciudad de México con su padre, tomó clases con el conocido maestro Pedro Rubín, quien le enseñó unas bulerías. Años después, en 1936, este maestro se presentó en Saltillo en el Teatro Obrero, y ofreció su actuación a su antigua discípula.

Carmela continuó practicando la danza española, mexicana y de salón y enseñándola, además de participar en fiestas. En 1935 se formó en Saltillo el Club Juvenil que organizó un festival artístico y le pidieron a Carmela bailar con Raúl Webber López de Lara. "La señorita Guerra accedió a presentarse bailando con él, mas los que no estuvieron de acuerdo fueron los padres de ella". A pesar de que el doctor José Guerra siempre había visto con muy buenos ojos que Carmela bailara, no aceptaba los bailes de salón porque

¿Cómo va su hija bailando con un desconocido! ¡y luego en público!... Mas ante las insistencias de su hija (sus padres) terminaron cediendo, aunque bien que le pusieron sus condiciones; tendrían que bailar con despegamiento entre sí, nada de estrechamientos mutuos, nada de vestuarios que enseñaran lo que no debe vérselo a una dama y cuidado mucho cuidado, con el roce de mejillas. Quedó al fin todo preparado, y aquella noche de gran estreno del festival en el Teatro Obrero (ahora Cine Saltillo), la pareja bailó bien y bonito... Lo que nadie supo entonces es que aquella noche se había iniciado en definitiva la vocación artística de uno de los pilares de las Bellas Artes en Saltillo.²

Esa función se realizó el 3 de noviembre de 1935 y a partir de entonces fueron conocidos como "la pareja del vals" por su interpretación del *Danubio Azul*. Cuenta Carmela cómo en pleno escenario Raúl le pidió que se casaran y el 25 de marzo de 1936 contrajeron matrimonio. Después la pareja continuó presentándose con bailes de sala en numerosos teatros y escenarios de ciudades de Coahuila, Nuevo León y Chihuahua, bailando vals, tango, blues y tap, que ensayaban "tarareando la música, pues no siempre había pianista y después nos acoplábamos con la orquesta".³

Más tarde nació su único hijo, Raúl, quien heredaría la afición por la danza, practicándola cuando niño.

En 1939 el esposo de Carmela murió en Torreón y ésta se retira, dedicándose a tocar el piano en la escuela Apolonio M. Avilés y trabajando en un banco en la ciudad de Saltillo, donde se estableció definitivamente con su familia. Sin embargo en febrero de 1940 la señora Amadita Fuentes de de la Fuente le pidió que participara bailando en festejos y que enseñara danza a unas niñas. A pesar de las negativas de Carmela, de pronto tuvo bajo su cuidado a diez alumnas.

Ni aún con toda la experiencia que tenía como bailarina, Carmela se sintió lista para ser maestra, así que viajó a la ciudad de México. Su prima, la señora Huber, le presentó a *Madame* Nelsy Dambé, quien era maestra de su sobrina y Carmela empezó a estudiar con *Madame* con la intención de aprender cómo enseñar.

Madame le dio todo su apoyo, y aún ahora, cincuenta años después, Carmela la reconoce como su gran maestra, quien le enseñara la disciplina básica del ballet. Cuando llegó con *Madame* ésta le dijo "yo te enseñé" y le aseguró que contaría con ella, empezaron así los constantes viajes a México, donde *Madame* le enseñó desde 1940 hasta su muerte en 1976 por temporadas, en clases especiales para ella y con la compañía de Ballet Concierto de México. Allí conoció a Sergio Unger y Guillermo Keys, quienes también fueron sus maestros.

Regresó a Saltillo ya sintiéndose más segura y "empecé a enseñar a mis alumnas, tratando siempre de superarme, de venir a aprender algo nuevo".⁴ Así Carmela inició su escuela, la Academia de Danza Webber, "por mi esposo Raúl que siempre me ha ayudado con su recuerdo".⁵ Dejó su trabajo en el banco y en la escuela y se dedicó de lleno a la enseñanza del ballet y danzas españolas, primero en colegios, en el Casino y otros lugares, pero desde hace cuarenta años su academia se encuentra en la calle de Hidalgo, escuela muy conocida en Saltillo.

Su interés por la danza española la llevó en 1942 a la escuela de Armenta Burgunder (en la ciudad de México), de quien fue alumna, además de Esperanza de la Barrera y del maestro Fernández. También conoció a Mimi Pizarro y tomó clases con ella durante diez años. Después estudió con Pilar y Milagros Rioja y con el maestro Tarriba.

En 1949 Carmela volvió a los escenarios, presentándose en el Teatro Florida con su grupo, el Ballet Webber. El programa estaba formado por danzas españolas y mexicanas.

En aquellos años no podía tener el lujo de presentar ballet nada más, porque no lo aceptaban en Saltillo... se burlaban de las chicas cuando bailaban en tutú... que se transparentaban... entonces Saltillo era muy cerrado.⁶

Por estos años se desató una discusión en la prensa de Saltillo, un periodista se quejaba de que las niñas aparecieran con las piernas desnudas y otro más respondió defendiéndolo al ballet como una manifestación artística.⁷

En 1950

el señor obispo José María Echavarría me invitó para festejar el día de su santo. Llevé tres niñas vestidas de romántico y le dije: "Señor obispo si usted quiere les pongo algún veloito para que no estén tan desvestidas". Dijo: "No, aquí vamos a ver el arte". Y estaban las chicas bailando cuando don José María oyó a unas personas ya mayores, detrás de él, que decían: "Qué ocurrencia de la señora Webber traer esas niñas desvestidas a bailar ante el señor obispo", y el señor obispo volteó y les dijo: "Señoras mías, yo no anuncié bendición con el Santísimo, anuncié ballet".⁸

A pesar de la falta de aceptación del ballet por parte del público, por aquello del "recato y las buenas costumbres", Carmela continuó trabajando con gran ahínco y mucho entusiasmo. Se presentó en varios teatros de Saltillo y otras ciudades, introduciendo poco a poco en sus programas obras de danza clásica.

Desde entonces ha montado obras originales como son: *Concierto en Varsovia*, *En un jardín encantado*, *Fantasia en el fondo del mar*, *Carnaval de Venecia*, *Los patinadores*, *De fiesta en la cocina*, *Blanca Nieves y los siete enanos*, *Bolero* y *Claro de luna*. La primera obra de repertorio que montó fue *Las Sifides*, a la que le siguió *Fiesta de bodas en Hungría*, *Mascarada*, *La fille mal gardée*, *Gran pas de quatre*, *Pas de deux de Albinoni*, *La bella durmiente del bosque*, *Don Quijote*, *Serenata de Mozart*, *El corsario*, *La Bayadera*, *La noche de Walpurgis*, *La amapola roja*, *La danza de las horas* de la ópera *La Gioconda*, *La muerte del cisne*, *Coppelia*, *La cienicienta*, *Cascanueces*, *El lago de los cisnes*, *Las cuatro estaciones* y próximamente *Giselle*. Todas estas obras han sido montadas en fragmentos y algunas en forma completa.

Es importante mencionar en forma especial *El lago de los cisnes*, que presentó por primera vez el 16 de septiembre de 1954, por segunda vez en 1960 y tercera en junio de 1975, fecha a partir de la cual lo presenta cada dos años. Este espectáculo se montó en el lago de la Alameda de Zaragoza de la ciudad de Saltillo, y también se ha

incluido en programas del Teatro de la Ciudad "Fernando Soler".

Los teatros que han sido escenario de la actuación del Ballet Webber son muy numerosos. De los programas de mano que se conservan tenemos, entre muchos otros, el Teatro Cinema Palacio con temporadas de 1949 a 1954; por cierto que la del 19 de octubre de 1952 fue una función muy especial para Carmela, pues bailó con su hijo Raúl. Otros escenarios han sido el Casino de Saltillo y el Teatro Martínez de Torreón; el Paraninfo del Ateneo Fuente de Saltillo de 1956 a 1977; el Aula Magna de la Universidad de Nuevo León en Monterrey en 1965; el Teatro de la Ciudad "Fernando Soler" de Saltillo desde su inauguración en 1978 hasta la temporada de 1988.

También el Ballet Webber ha sido invitado para festejos especiales como el I Festival de Saltillo en 1975; Saltillo 400 y III Festival de Saltillo en diciembre de 1977; la II Semana Cultural de Saltillo en enero de 1978, y el Centenario del Colegio Mexicano de Monterrey en 1986, entre otros. También ha participado en varias ciudades además de Saltillo y Monterrey, como son Torreón, Monclova, Piedras Negras, Sabinas, Ramos Arizpe, Parras, Concepción del Oro, Zacatecas, San Luis Potosí y Ciudad Valles.

La labor de Carmela no sólo ha estado dirigida a la presentación de su trabajo en teatros, muestra de ello son las funciones de *El Lago de los Cisnes*, pues ha puesto especial interés en llegar a un público más amplio; de tal manera que ha colaborado con diversas instituciones, tales como el DIF, la Universidad de Coahuila, el ISSSTE, la Universidad Autónoma Agraria Antonio Narro y la Universidad de Nuevo León, impartiendo clases y presentando al Ballet Webber en espectáculos populares y gratuitos, aún en espacios abiertos y adecuando sus coreografías, con lo que pretende abarcar grandes sectores de la población de Saltillo y otras ciudades de los estados de Coahuila y Nuevo León, pues considera que el conocimiento de esta manifestación artística a nivel popular es muy importante para el desarrollo de una sensibilidad que rechace lo comercial.

A pesar de su colaboración con las instituciones mencionadas, el Ballet y la Academia Webber se han mantenido absolutamente independientes y la única responsable ha sido siempre Carmela. Estas instituciones le brindan ayuda, como darle facilidades para usar los teatros y apreciar su labor, por lo que la presencia del Ba-

Ilet Webber y su directora, que gozan de gran prestigio en la ciudad de Saltillo, son siempre requeridos para las actividades culturales.

La actividad de Carmela como maestra se ha extendido a numerosas escuelas: el Colegio Saltilloense por treinta años, el Colegio Valle Arizpe por trece años y la Universidad de Coahuila por tres años. También ha colaborado en otras ciudades impartiendo clases y montando sus coreografías y obras de repertorio, como son Torreón, Monterrey, Piedras Negras, Chihuahua y Oaxaca.

Carmela ha seguido aprendiendo y su gran inquietud por saber la ha llevado a conocer muchos maestros y escuelas. Ha estudiado, enseñado y bailado como solista en 1958 en la Universidad Boulder de Denver, Colorado y en la Red School de Detroit, Michigan; en San Francisco dio cursos por cinco años consecutivos desde 1972 en el Club de Intercambio Cultural de bailarines folklóricos, invitada por Winnie Facchin, quien la ha descrito como "mujer vital y energética con una personalidad feliz y entusiasta",⁹ también en San Francisco se presentó en el Festival de esa ciudad en el Grove Garden en 1972. Por recomendación de Felipe Segura, Carmela viajó a la Ópera de París donde estaba Rosella Hightower, quien la recibió y le permitió tomar clases para maestros que ahí se impartían, además de que con Félix Malinowsky, tomó clases en su propia escuela en París por largas temporadas durante dos años, y con quien mantiene amistad hasta el momento. A finales de los años 70, Carmela viajó a Cuba, también por recomendación de Felipe Segura y fue observadora de las clases en el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso. Viajó durante tres años a Puebla a cursos de especialización, llevando a sus alumnas con maestros como Sergio Kovak. Estuvo en Nueva York en la Escuela del Ballet Theater también como observadora de las clases. Hizo estudios en la ciudades de Houston, Dallas y Fort Worth, Texas, con Bill-Martin Vincent. Ha asistido a los cursos de especialización y metodología impartidos por el INBA en la ciudad de México. Ha fungido como jurado en los concursos de danza en Saltillo.

Toda esta actividad demuestra el interés constante de Carmela por aprender más y conocer las diferentes propuestas de trabajo de la danza clásica.

En la última función en que participó Carmela se presentó bailando *Bolero de Ravel*, que ella misma había

montado. Lo bailó primero con Oscar Puente, su alumno en esa época, y después con Martín Lemus, bailarín invitado miembro de Ballet Concierto. En esta última función Sergio Unger en persona tocó los timbales.

La colaboración estrecha de Sergio Unger, Felipe Segura y *Madame* Dambé con Carmela, había empezado en 1940 cuando ella tomó sus primeras clases de ballet, y después continuó con Ballet Concierto de México.

La gran amistad que ha unido desde entonces a Carmela con Felipe Segura, ha permitido la ayuda constante del maestro Segura a Carmela; siendo él director de la Compañía Nacional de Danza siempre tuvo abiertas las puertas para las alumnas de Carmela, además de impulsarla a continuar sus estudios en varias escuelas de México y el mundo, y de permanecer siempre al lado de ella como amigo y asesor.

Otros artistas que han colaborado con Carmela, han sido Jorge Cano, Martín Lemus, Guillermo Maldonado y Carlos Delgado, quienes han participado como bailarines huéspedes del Ballet Webber, este último durante más de quince años. De la misma manera estos cuatro maestros mencionados anteriormente han ayudado y supervisado el montaje y reposición de ballets de repertorio, pues para Carmela es muy importante que los montajes de estas obras sigan fielmente las versiones originales, aunque adecuadas al nivel de sus alumnas.

También la colaboración de Carmela con los maestros Unger y *Madame* Dambé la llevó a promover el Ballet Nelsy Dambé y después el Ballet Concierto de México en Saltillo. Ella organizaba la propaganda y conseguía fueran programados en el Teatro Cinema Palacio, el Florida y el Ateneo. La primera vez que los llevó, en 1951, entre los miembros estaban Lupe Serrano, César Bordes, Salvador Juárez, Carolina del Valle y Mercedes Pascual.

Para Carmela la danza es su vida entera, es su afecto mayor, compartido con su familia, su hijo y tres nietos, Raúl, Rolando y René quienes la han apoyado en su labor, así como su entusiasta madre. Ella siente la necesidad de trabajar y con eso se encuentra satisfecha a pesar de los problemas a los que se tiene que enfrentar. "Yo soy feliz enseñando, pues es mi manera de vivir, mi manera de dar".¹⁰ A pesar de los estudios que tiene, del reconocimiento que ha obtenido en su ciudad y de la experiencia que ha logrado acumular a lo largo de casi cincuenta años, Carmela considera que sigue aprendiendo pues "es un proceso que nunca termina".

Carmela dice que la danza es para todos. “Todas las personas que tengan interés en la danza pueden entrar en su mundo, pero se requiere que también posean tres características: inteligencia, disciplina y sensibilidad, básicas en la danza para no dejar el camino a la mitad”.¹¹

Su trabajo como maestra va encaminado a desarrollar estas tres cualidades, y muestra de ello es que en 1940 empezó sus clases con diez alumnas y ahora imparte clases diariamente por cinco horas; cuenta con numerosos grupos formados por 170 alumnas desde los 4 años, de los cuales un grupo de 30 ha sido constante durante más de diez años; ha montado ballets completos moviendo en el escenario a 170 bailarines y ha introducido en la danza, con gran dedicación y cariño, a tres generaciones de niñas.

Estos cincuenta años de labor le han dado mayor entusiasmo a Carmela.

No me siento cansada porque ha sido muy gratificante mi trabajo y continuo con la misma energía con la que empecé... Aunque abandonen la danza mis alumnas después de un largo tiempo, no considero que sea trabajo perdido, pues se llevan para el futuro la disciplina que les ha dado la danza, que enriquecerá su vida. Cuando se van yo empiezo de nuevo, sin decaer el ánimo y con mayor entusiasmo”.¹²

Por eso Carmela asegura que la danza no es sólo para el profesional, sino una parte fundamental de la formación del ser humano. Así, ella enseña no sólo la técnica y disciplina dancísticas, sino “el gusto por la danza y el deseo de hacerlo bien”.¹³ Ella jamás ha impedido la entrada a ninguna niña, pues “todas tienen el mismo derecho a participar en la danza”.¹⁴

Las relaciones que entabla Carmela con sus alumnas son muy especiales. Todas ellas, desde las niñas de cuatro años, la tutean y le llaman por su nombre, se le acercan para hablar con confianza de sus pequeñas grandes cosas que les preocupan y comparten horas diarias aprendiendo. Ellas la consideran su maestra y le tienen un gran respeto y cariño.

Carmela además impulsa a sus alumnas a continuar adelante, “a mí me gusta que sigan adelante, que progresen”,¹⁵ las lleva a tomar clases a otros lugares para que aprendan de otros maestros. Las ha introducido en varias escuelas y las ha apoyado para ingresar a diferentes compañías.

Dentro de sus numerosas alumnas, Carmela se siente especialmente orgullosa de Adriana García, Leticia Guzmán,

Nora García, Roxana Flores y Mara Aguirre. Adriana, después de haber estudiado con Carmela y de que ésta la llevara a tomar clases a San Francisco, donde permaneció por dos años, la impulsó a ingresar a la Compañía Nacional de Danza. Leticia, quien después de estudiar con ella, tomó clases en Cuba, en la actualidad es solista del Ballet de Maracaibo en Venezuela. Roxana y Nora tienen ahora sus propias escuelas en Saltillo. Mara, quien también da clases en el DIF, es actualmente la solista del Ballet Webber.

Carmela considera que hay que apoyar a los jóvenes. “La juventud debe tener su lugar, son ellos los que hacen la danza”.¹⁷ Además

sería egoísta de mi parte pretender retener por siempre a una chica preparada para pisar otros escenarios y engrandecer su arte con maestros de otras partes... Siempre que puedo las pongo en contacto con personalidades serias que sé que pueden ayudarlas a trascender la provincia.¹⁸

Así la vida de Carmela ha estado dedicada a la enseñanza y promoción de la danza y ha logrado con paciencia y entusiasmo el acercamiento del público y la mayor participación de muchas personas. Ahora llena los teatros con su grupo y tiene el respeto y reconocimiento de su trabajo. Esto se ha expresado claramente en los varios homenajes que en su honor han sido organizados.

El 24 de junio de 1971 sus alumnas y autoridades de Saltillo le rinden un homenaje en el Ateneo por “sus vastos conocimientos, experiencia y disciplina... por sus treinta años de arduo trabajo, durante los cuales con amor, con energía y con absoluta responsabilidad,¹⁹ ha formado en la danza a tantas niñas.

En marzo de 1985 el Cabildo de la Ciudad de Saltillo decide hacer un homenaje a Carmela por sus 45 años ininterrumpidos de labor como maestra. Se organiza todo en forma secreta y le piden a Carmela monte *Pas de quatre*, *La muerte del cisne* y *El Lago de los Cisnes* en el Teatro de la Ciudad. Carmela trabaja arduamente sin sospechar la razón, y el 9 de junio el gobernador del estado de Coahuila, licenciado José de las Fuentes Rodríguez, el presidente municipal, ingeniero Carlos de la Peña, autoridades del DIF estatal y municipal y sus alumnas le entregan placas de reconocimiento y es nombrada ciudadana distinguida de Saltillo. Este homenaje, donde participaron las tres generaciones de niñas que han aprendido gracias a su dedicación estuvo cargado de una gran emotividad y Carmela lo recuerda con una gran satisfacción y una sonrisa en los labios.

En mayo de 1987, durante los festejos del IX Aniversario del Teatro de la Ciudad "Fernando Soler", este teatro y la SEP de Coahuila homenajean a varios maestros de danza, encabezando la lista Carmela, la gran pionera de esa actividad. Nuevamente Saltillo le daba su reconocimiento.

La importancia de la labor de Carmela, no sólo reside en el trabajo propiamente del salón de clases y el escenario, abarca todo un aspecto cultural de promoción que cumple una necesidad social. Carmela ha sabido introducir en Saltillo el ballet. Ella fue quien llevó por vez primera la danza clásica a esa comunidad, a pesar de la inicial oposición que tuvo. Al enfrentarse a esa sociedad tradicional de los años 40, Carmela tuvo que luchar, y con esfuerzo y dedicación permanente, ha logrado conmovir al público y con esto, ha cumplido con su labor como maestra.

Ahora, en 1989, otro homenaje. De nuevo Saltillo debe estar orgulloso de Carmela: la maestra de tres generaciones y de cincuenta años de trabajo.

Fuentes:

¹ Poema dedicado por el autor, Eduardo L. Fuentes, a Carmela en 1956, después de una función en Saltillo, Coah.

² Jorge Fuentes Aguirre, *El Sol del Norte*, Saltillo, Coah., 29 de junio de 1984.

³ Margarita Tortajada, *Entrevista con Carmela Guerra de Webber*, México, D.F., 28 de enero de 1989.

⁴ Felipe Segura, *Charla de danza con Carmela Guerra de Webber*, CENIDI-Danza "José Limón"-INBA, México, D.F., 4 de agosto de 1986.

⁵ "Maestros de danza son homenajeados", *El Sol del Norte*, Saltillo, Coah., 1987.

⁶ Felipe Segura, *Op. cit.*

⁷ Margarita Tortajada, *Op. cit.*

⁸ Felipe Segura, *Op. cit.*

⁹ *Bulletin*, Changs International Folk Dancers, San Francisco, California, julio de 1972.

¹⁰ Margarita Tortajada, *Op. cit.*

¹¹ *Vanguardia*, Saltillo, Coah., 16 de junio de 1985.

¹² Margarita Tortajada, *Op. cit.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Felipe Segura, *Op. cit.*

¹⁶ Margarita Tortajada, *Op. cit.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *El Sol del Norte*, Saltillo, Coah., 12 de diciembre de 1977.

¹⁹ *Discurso de presentación al homenaje*, Saltillo, Coah., 24 de junio de 1971.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

Victor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Victor Sandoval
Director General

Laura E. Ramírez Rasgado
*Subdirectora General de Promoción y Preservación del
Patrimonio Artístico Nacional*

Jaime Labastida
Subdirector General de Difusión y Administración

Josefina Alberich
*Subdirectora General de Educación e Investigación
Artísticas*

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

María Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Patricia Aulestia de Alba
Directora del CENIDI-Danza José Limón

Coordinación General
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Coordinó este *Cuaderno*
César Delgado Martínez.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

SEP



INBA



Una alianza al servicio