



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Ruiz, Luis Bruno. *La danza que me dejó su huella*. Cenidi Danza/INBA. México, D.F.: 1991.

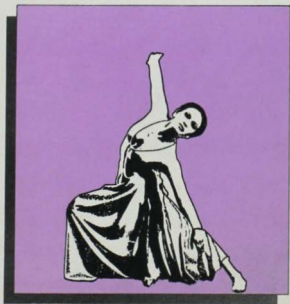
ISBN 968-29-3355-2

Descriptorios temáticos (palabras clave): crítica de la danza, danza moderna, poesía y danza, entrevistas, coreografía, bailarinas, dance criticism, modern dance, poetry and dance, interviews, choreography, dancers.

D a n z a

La danza que me dejó su huella

Luis Bruno Ruiz



Serie de Investigación y Documentación de las Artes
Segunda Época

La danza que me dejó su huella

Luis Bruno Ruiz



México, INBA, 1991

Primera edición
DR © 1991 INBA/Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información de la Danza
José Limón (CENIDI-Danza)
Campos Elíseos Núm. 480
C.P. 11000 México, D.F.

Impreso y hecho en México

ISBN 968-29-3355-2

Índice

Presentación

Patricia Aulestia de Alba 7

Introducción

Javier Contreras Villaseñor 11

¿Qué es la danza? 23

La danza (poema) 25

La danza moderna no es primitivismo 27

Cecchetti en los Estados Unidos 31

Lupe Serrano (poema) 35

Liane Dayde (poema) 37

Tere Amorós: revelación estética 39

Actité e Istomina (poema) 43

Entrevista con José Limón 45

La danza del maíz (poema) 49

Entrevista con Nijinska (1891-1972) 51

Pas de quatre (poema) 55

Carmen Amaya 57

Athenea Baker: los coreógrafos mexicanos deben buscar
lo auténtico para crear 61

Eva (poema) 63

Maya Silva: bailarina de danza hindú 65

Cristina Gallegos: de las posibilidades de la danza 73

Cristina Gallegos (poema) 75

Discurso en el homenaje a Waldeen 77

La danza del venado (poema)	81
La revelación de Pilar Rioja	83
Dos coreografías de Michel Descombey	85
Entrevista con Luis Bruno Ruiz	87

Presentación

Luis Bruno Ruiz nació en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, de padres españoles. Sus primeros estudios los realizó en la ciudad de México y el *high school* en Nueva York. En esta ciudad norteamericana conoció al marqués de Cuevas y al elenco de su compañía de ballet. Tuvo firme amistad con Tamara Toumanova, quien le enseñó los secretos estéticos de la danza y la técnica, y a Ana Ricarda, coreógrafa del brillante ballet *Del amor y de la muerte*. En ese tiempo vio el nacimiento de admirables obras, como *Piège de lumière* de Nijinska y Hepman, *El prisionero del Cáucaso* y otros muy importantes. Don Luis escribía entonces poesía y comprendió que el verdadero teatro poético era el ballet.

Más tarde colaboró en la revista *Ballet* y en el *Anuario del Ballet Latinoamericano*, fundado por Julio Castro Franco y Alejandro Yori, ambas publicaciones de la ciudad de Lima, Perú. También trabajó durante dos años para la revista *Sur les pointes* de París, Francia, enviando información sobre la danza en Latinoamérica.

Ya en México, colaboró como crítico de danza en el *Carnet Musical* y en el *Boletín* de XLA. A partir de 1948 comenzó a escribir para el diario *Excelsior* sobre los espectáculos de música, danza y ballet en el país, y vivió muy de cerca la “época de oro de la danza mexicana”, y a sus pioneras, las maestras Waldeen y Sokolow.



Tamara Toumanova y Luis Bruno Ruiz.

En esta etapa tan importante enfatizó la trascendencia de las coreografías *La Coronela* (de Waldeen), *Entre sombras anda el fuego* (de Sokolow), y muchas otras obras. Así como de bailarines y coreógrafos que se distinguieron creando ballets modernos, plenamente mexicanos, siguiendo un tanto la evolución pictórica del muralismo. Esta labor quedó consignada en la primera historia que hizo de la danza mexicana en su libro titulado *Breve historia de la danza en México* (1956), que siguió a otro, aún no editado, que se titula *Historia de la danza y el ballet en el mundo* (1950).

De 1965 a 1970 hizo crítica de danza en la revista *Tiempo*, cuando era dirigida por el escritor Martín Luis Guzmán. En 1970 publicó sus *Sonetos a la danza y un nocturno patético*.

Ha realizado múltiples guiones para danza, entre ellos se encuentra *Tienda de sueños*, coreografía de Guillermo Keys Arenas, interpretado en su estreno por Rosa Reyna, Nellie Hapee, Raquel Gutiérrez, Bodil Genkel, Elena Noriega, John Sakmari y Luis Fandiño. Esta obra se presentó en el Palacio de las Bellas

Artes en 1954, teniendo gran aceptación por la crítica del *Dance Magazine* de EUA, y por los críticos locales.

Otros de sus trabajos de ese género son *Mudras*, con coreografía de Pimpo de Aguirre, estrenada en 1969; *Depuis le neant jusqu'au neant* (De la nada a la nada), con coreografía de Cristina Gallegos; *Espacio y Tiempo*, con coreografía de Waldeen, presentada en el Teatro de Arquitectura de la UNAM en 1969; la coreografía de la venezolana Sonia Sanoja, *Los pies desnudos son orejas de venado para escuchar las palabras de la Tierra*, basada en la novela de Luis Bruno Ruiz *Océlotl, el profeta terrestre*, bailada por la misma coreógrafa y que fue estrenada en el Teatro Luis Peraza de Caracas, Venezuela en octubre de 1977, y más tarde fue presentada en México por el grupo Danza Libre Universitaria, dirigido por Cristina Gallegos, en el Teatro de la Danza y el Teatro de Difusión Cultural de San Luis Potosí (1980), teniendo siempre gran éxito. Se suman también *La dama indostánica*, con coreografía de Maya Silva, presentada en 1981 en teatros de México y París; *Tres mujeres en la sombra*, coreografía basada en el libro de don Luis titulado *Fronteras del sueño, del amor y de la muerte*, que consistió en un solo interpretado por Nathalia Fuentes en 1987, en la librería del Centro Cultural Reforma.

Luis Bruno Ruiz ha dictado conferencias en numerosas escuelas, centros culturales de todo el país y recintos de la UNAM. También ha escrito cuatro obras para teatro, así como poesía, novela, cuento y estudios de psicología, estética y metafísica. Para este efecto es importante considerar su formación como médico, que le ha permitido apreciar la danza de una manera más integral.

Actualmente colabora en *Excelsior*, dentro de la sección cultural, aportando su crítica y poesía a este periódico, uno de los más importantes del país.

En 1987 el Ballet Teatro del Espacio, que codirigen Gladiola Orozco y Michel Descombey, lo homenajeó al cumplir 36 años de trabajo como crítico de danza.

La larga trayectoria dentro del mundo dancístico del doctor Luis Bruno Ruiz, obliga al CENIDI-DANZA José Limón, a resca-

tar parte de su obra como un pequeño homenaje a este infatigable hombre por su dedicación, durante ya 37 años ininterrumpidos, dentro de su labor como crítico y autor de poesía. De esta manera este libro incluye una pequeña antología, pues pretende abarcar la totalidad de su obra sería imposible.

Patricia Aulestia de Alba

Introducción

I

Cuando leí por primera vez los textos a los que estas líneas pretenden servir de introducción pensé que Luis Bruno Ruiz era una muestra viva de las síntesis abigarradas, históricamente explicables, de los intelectuales latinoamericanos. Como en otros terrenos de la experiencia latinoamericana también en el ámbito del trabajo intelectual de nuestros países las fronteras entre las diversas corrientes artísticas, filosóficas y teóricas, no se presentan con indudable nitidez. Sistemas conceptuales o artísticos que habitualmente uno piensa separados, se mezclan, disputan, logran inusitadas articulaciones en la producción de nuestros intelectuales. “José Carlos Mariátegui —apunta Eduardo Galeano—, el más marxista de los marxistas latinoamericanos, creía fervorosamente en Dios”¹ y pueden multiplicarse los ejemplos.

No es este el lugar para decidir si estas mezclas son la manifestación particular, en el terreno de la producción intelectual, de la ley del desarrollo desigual y combinado. En todo caso nos basta con dar cuenta de los diversos saberes y corrientes que coinciden en la persona de Luis Bruno Ruiz: médico

¹ Eduardo Galeano. *El libro de los abrazos*, México, Siglo XXI Editores, 1990, p. 114.

general, dentista, estudioso del psicoanálisis, la parapsicología y la filosofía, crítico de danza, preocupado por las intenciones mesiánico-místico- culturales del vasconcelismo, pero también por el existencialismo y la filosofía prehispánica. Don Luis, me parece, es efectivamente un hijo intelectual de su tiempo, reflexionar acerca de su trabajo es comprender un poco acerca de la forma cómo se ha ido articulando la percepción intelectual de nuestra realidad.

No obstante que sus estudios de adolescencia ocurrieron en los Estados Unidos, país en el que estudió el *high school*, uno percibe en sus escritos la impronta de las corrientes intelectuales latinoamericanas básicas de principios de siglo: el arielismo, la exaltación de las determinaciones telúricas, la preocupación por definir y defender "lo propio", la aspiración a la universalidad y al cosmopolitismo, a las que se suman las corrientes mexicanas del Ateneo, el nacionalismo revolucionario y, como ya anotamos antes, el vasconcelismo.

Su filiación a estas corrientes, a las que también se agregan sistemas de pensamiento europeo que son juzgados (luego veremos cómo) afines, como el vitalismo de Bergson, es rastreable en los temas de las críticas de la presente antología y en la breve entrevista que se anexa.

Don Luis comparte con los arielistas y los ateneístas la confianza en los poderes ennoblecedores de la alta cultura, confianza que le otorga un sitio privilegiado, en el ámbito de las representaciones ideológicas, por lo menos, al artista y al intelectual. Las palabras con las que concluye la entrevista incluida en este libro bien pueden considerarse como continuación de las que anota Jean Franco al referirse al arielismo:

Rodó había sido enfático al destacar la importancia de la idea en la dirección de la sociedad: "Basta que el pensamiento insista en ser... para que su dilatación sea ineluctable y para que su triunfo sea seguro"²

² Jean Franco. *La cultura moderna en América Latina*, México, Grijalbo, 1985, p. 70.

Este “poder de la idea” se concretaba en una alta valoración de la educación, que potenciaría al máximo la riqueza básica de América Latina, la espiritual, capital cultural que era el único capaz de enfrentarse a la materialidad avasalladora de los Estados Unidos. José Vasconcelos, como secretario de educación, entre otras cosas lo que hace es llevar a la práctica este programa, impulsando, por ejemplo, una profusa actividad editorial centrada en la publicación de los clásicos y de obras literarias de tema religioso universal. Basta recordar las famosas *Lecturas para niños* que incluyen, por ejemplo, versiones sintetizadas de los vedas y los upanishad. El motivo me parece ubicable: si la riqueza espiritual era nuestra principal defensa, había que ampliarla entonces acudiendo a otras tradiciones



Autórretrato de Luis Bruno Ruiz, a los veinte años.

culturales, consideradas como portadoras de una honda espiritualidad.

Bajo la perspectiva descrita el intelectual y el artista deben considerarse como misioneros, no como trabajadores ni bohemios, sino como personas dotadas de una seria responsabilidad: la de hacer posible el ahondamiento espiritual de sus educandos y receptores. Por eso para don Luis la práctica dancística es una actividad estética y también espiritual. De acuerdo con la revuelta que, siguiendo a Jean Franco, los ateneístas sostuvieron con el positivismo, lo que possibilitó con frecuencia del vitalismo bergsoniano y, según creo, en el caso de Luis Bruno, su interés en el psicoanálisis y en la parapsicología, para don Luis el arte en general, y la danza en particular, tienen como objetivo la develación del hombre interno, cuyas características, por otra parte, nunca son descritas.

Lo dicho parece coincidir con la concepción de la práctica artística que en su *Estética* describe Vasconcelos, en la que se postula una suerte de evolución, de refinamiento de las prácticas artísticas que van depurándose progresivamente del estadio apolíneo al místico, pasando por lo dionisíaco y lo romántico. Vale decir, para Vasconcelos, la conclusión más alta de la experiencia artística es su asunción como tarea espiritual y, precisando, porque no se trata de una espiritualidad en general, como una tarea cristiana. Me interesa citar unas palabras de Vasconcelos en las que la supeditación de lo estético a lo religioso se revela de una forma contundente:

En resumen, la mística es la ciencia de la intuición de lo Absoluto, y su método es el arte que no maneja formas, sino contenidos, esencias que no son abstracciones fenomenológicas, sino verdadera, sobrenatural expresión de la sustancia.³

Leyendo quizá con no demasiada medida, uno podría pensar que lo que las anteriores palabras le están pidiendo a la práctica artística es que realice, por vía estética, el misterio presente en

³ José Vasconcelos. *Estética*, México, Ediciones Botas, 1945, p. 304.

la Eucaristía. Sea como sea, lo que me interesa señalar es la conjunción intensa entre estética y espiritualidad religiosa que postulaba José Vasconcelos quien es, a mi juicio, una de las influencias más poderosas de Luis Bruno Ruiz.

Sin embargo, no obstante las múltiples coincidencias, también hay separaciones entre el pensamiento de Vasconcelos y el de Luis Bruno Ruiz, y éstas se hacen evidentes precisamente en lo que respecta a la práctica dancística. La concepción de la danza de la que don Luis parte para sus escritos es la de su maestro: la danza es una de las formas de la plástica. Afirma Vasconcelos: "una plástica que se pone en movimiento a fin de acentuar el enlace de la materia con la emoción, la intención del alma; eso es la danza".⁴ Y para don Luis la danza es, precisamente, una experiencia visual, que requiere para su comprensión, de un observador adecuado que la fije, la detenga.

Pero las diferencias aparecen en relación con la carga erótica de la práctica dancística. Para Vasconcelos, quien aplica a la danza su teoría de la progresión espiritual que, en este caso, está centrada básicamente en la depuración de lo erótico, el arte dancístico está peligrosamente sitiado por las acechanzas del "mundo bajo". En las descripciones que Vasconcelos hace de diversas danzas este conflicto es enfatizado y su superación, por la vía de la sublimación de la sensualidad, celebrada. Escribe Vasconcelos.

El baile ya no lleva a la danzarina de aquí para allá, sedienta y curiosa. Ahora ensaya pasos de ascensión acompasada, que son como súplica ardiente. Una tras de otra las ondas nerviosas, cargadas del fluido de la tierra, suben por los bellos muslos y se quiebran en la faja que abajo de la cintura, sobre la cadera, luce la desnudez de la carne. Los reflejos de la tentación rompen un instante el conjuro que llevara el anhelo hacia arriba. Quisiera detenerse por última vez el querer, en la delicia positiva de la sensualidad. Pero domina la exigencia de convertir el cuerpo en lenguaje del misterio que trasmuta las fuerzas de lo físico en lo humano y de lo humano a lo divino.⁵

⁴ *Op. cit.*, p. 526.

⁵ *Idem*, pp. 545-546.

La descripción de esta danza, la bayadera, sitúa a la bailarina ante un buda que tiene los ojos cerrados. Extraña concepción de la danza que la postula como experiencia visual y sugiere cerrar los ojos ante ella, cosa que, para nuestra fortuna, Luis Bruno Ruiz no hace.

Don Luis tuvo que encontrar una noción de la danza que le permitiera unir espiritualidad y erotismo. Esto no podía lograrlo siguiendo la tradicional división judeocristiana de cuerpo y alma en la que se apoyaba Vasconcelos, recurre entonces a otras posiciones ideológicas que expresa en su novela *Océlotl, el profeta terrestre*. Creo que esta obra es realmente un compendio de las nociones fundamentales con las que don Luis aborda el fenómeno dancístico. O más bien, en este libro podemos aprehender el horizonte ideológico en el que Luis Bruno inserta la práctica dancística y mediante el cual le otorga su valor.

Esta novela recupera las preocupaciones mesiánicas del vasconcelismo (su personaje central es Océlotl, un profeta que



Guillermo Arriaga, Luis Bruno Ruiz, Raquel Tibol y Santos Balmori.

efectivamente predica), supone también que la más alta expresión de la danza es cuando asume una vertiente espiritual, sólo que en su caso la sustancia básica de su espiritualidad no es inmediatamente el cristianismo, sino una religión [que profese el culto] de la tierra que la concibe como realidad original, la asimila con la oscuridad original y con la madre y que, en la medida en que plantea que la llegada a las altas esferas pasa por el descenso a lo bajo sagrado, no censura a la sensualidad, sino que la postula como un camino. La danza sería uno de los medios básicos precisamente por su carga erótica, de lograr el descenso a lo sagrado original. De esta forma no se renuncia al erotismo y no pierde la danza su espiritualidad, no hay sublimación sino espiritualización del erotismo dancístico.

Lo que resulta también interesante es que esta concepción se le atribuye a un profeta de origen prehispánico, Océlotl, quien se convierte en el guía espiritual de Marcelo, un exseminarista cristiano, y es seguido también por una bailarina, Sonia Sanoja, y un perro xolotlitzcuintli. Esto es importante porque no se plantea la noción de que es el cristianismo el que vino a “mejorar” la espiritualidad prehispánica, a otorgarle sentido y completarla (piénsese en todos aquellos que ven en el dios único de Netzahualcóyotl una prefiguración del dios cristiano), sino que la fuente espiritual básica debe ser la prehispánica, es decir, don Luis hace una inversión de la usual relación que se establece entre cultura occidental y cultura mesoamericana. Obviamente, aquí lo importante no es determinar si los conceptos divulgados por Océlotl son efectivamente propios de algo que pudiera llamarse filosofía prehispánica, sino constatar que don Luis está disputando con Vasconcelos, en el interior mismo de sus nociones estéticas y culturales en general para, entre otras cosas, no mutilar la experiencia dancística. Es decir, se puede afirmar que la comprensión de la danza por parte de don Luis y su fidelidad a sus características esenciales lo llevan a proponer una solución diferente al problema de las relaciones entre lo “alto” y lo “bajo”, heredado por la cultura judeocristiana, y que Vasconcelos acepta en su totalidad. La disputa con Vasconcelos, disputa respetuosa

se entiende, es tan evidente que, en un momento dado el personaje central de la novela, Océlotl, va a hablar a la universidad. Vale decir, no se trata ya de que el espíritu cristiano occidental hable por la raza, sino que son la "raza original" y su espiritualidad las que hablan.

Quizá lo dicho con anterioridad nos explique por qué en la entrevista que se anexa al final, don Luis destaca dentro del conjunto de coreografías de la llamada "época de oro de la danza mexicana"; la obra *Tierra* de Elena Noriega. En ella podrían unirse el telurismo propio del nacionalismo revolucionario y sus concepciones relativas a la tierra como realidad original.

En todo caso, lo que pretendo plantear es que los juicios críticos de don Luis no parten de la nada, sino que son ubicables en el contexto ideológico intelectual latinoamericano y mexicano de las primeras décadas del siglo. No hay que olvidar que en ese periodo los intelectuales latinoamericanos se empeñaron en la formulación de lecturas propias de la cultura occidental, en la proposición de formas artísticas originales y en la expresión de la experiencia social local. Don Luis Bruno Ruiz se inscribe en este horizonte ideológico.

II

Para don Luis la danza es básicamente un evento visual. Esto determina su manera de hacer crítica. Una manera de ubicar la importancia que tienen en el trabajo crítico las concepciones de su objeto de reflexión puede ser la de recordar, por ejemplo a otra crítica, Patricia Cardona, para quien la danza es básicamente una experiencia de teatralidad corporal y quien, en consecuencia, enfatiza el estudio de la energía corporal.

Para don Luis la danza es una plástica en movimiento que debe ser descrita críticamente con apego a este carácter visual. Por eso más que conceptos, don Luis emplea imágenes poéticas. Así como Patricia Cardona le pide al crítico que reproduzca en su escritura la intensidad en el manejo de la energía dancística,

propia del lenguaje coreográfico, don Luis también adecúa su escritura a lo que considera como rasgo esencial de la danza: su plasticidad.

Este manejo de imágenes poéticas tiene que ver también con la que supongo es su concepción de conocimiento estético. No creo que don Luis conciba el trabajo crítico como un proceso de conocimientos conceptuales sobre la danza, porque esto implicaría inevitablemente la creación de una distancia entre objeto y sujeto de estudio, la adopción de una perspectiva diferente —la cognoscitiva— a la artística, por eso su crítica es poética, vale decir, artística, para no romper con la naturaleza de su objeto de reflexión. De alguna manera podría decirse que lo que don Luis pretende es continuar con imágenes verbales el trabajo plástico coreográfico, la crítica sería entonces una prolongación del evento del foro, un eco, más que una indagación conceptual de su sentido.



Guillermina Peñalosa, Josefina Lavalle, Luis Bruno Ruiz, Pilar Medina y Bodil Genkel.

Pero, además, creo que para don Luis su principal método de conocimiento es la empatía, es decir, la identificación, la asociación por afinidad, por eso en su escritura privilegia la expresión literaria de su identificación. Su labor crítica es entonces más bien una labor literaria, acorde con su idea de que el ballet es el verdadero teatro poético. La poesía no es para él entonces un ornamento sino la vía fundamental de entrada al conocimiento dancístico.

Si la empatía y la asociación son su método de aproximación a la experiencia dancística, esto no le exige detalladas consideraciones históricas. Por eso su libro *Breve historia de la danza en México*, no obstante su título, combina datos históricos con poemas, sucesos fácticos y mitos, sin que las fronteras entre los campos estén nítidamente definidos. De acuerdo con su concepción del quehacer crítico no lo requiere, porque don Luis no pretende dar cuenta del desarrollo de procesos históricos, de explicar su causalidad, sino sólo dar cuenta de sus empatías, de sus afinidades, porque para él esa es la verdadera historia profunda. ¿No se corresponde esto acaso con la noción bergsoniana de duración contrapuesta a las de espacialidad y temporalidad? Quizá para don Luis la verdadera historia de la danza ocurre en un nivel imposible de fragmentar a través de la reconstitución histórica, claro está que aquí lo discutible sería su concepción de historia como fragmentación.

Por eso, también don Luis cultiva la poesía, ésta nos daría una imagen global, sin fisuras, intensa, de la experiencia dancística, porque si bien el poema es una realidad simbólica con fronteras, se postula a sí misma como totalidad. Nos topamos entonces con una extraña paradoja: don Luis usa el poema —que de alguna manera es tiempo detenido— para no quebrar la continuidad dancística, para no fragmentar su temporalidad. Para don Luis la crítica dancística es también estatuaría, una estatuaría poética, una manera de fijar intensamente y, gracias a la intensidad, totalmente, globalmente, sin fisuras, la experiencia dancística de foro.

Con lo anterior se corresponde también su aprecio por las grandes figuras de la danza, por las bailarinas reconocidas y famosas, ellas serían las síntesis, las encarnaciones de la "esencia" danzaria, que sería una, intemporal, por eso en un soneto pueden confundirse bailarinas de este siglo con bailarinas míticas de la vertiente clásica.

Don Luis sería el buen observador de la plástica dancística, que nos revela su esencia por medio de un lenguaje poético centrado en las imágenes.

Podemos estar o no de acuerdo con su concepción crítica, podemos incluso fecharla, encontrarle correspondencias con otras proposiciones crítico-estéticas (por ejemplo, ¿no Octavio Paz vuelve a la experiencia visual un territorio privilegiado de la revelación de la esencial fugacidad del tiempo?, ¿no acaso hace visuales sus poemas?), lo que no podemos hacer es negarle su coherencia.

III

Por último, creo útil y necesaria la publicación de esta pequeña antología. La práctica dancística es un fenómeno global que comprende a la crítica. La historia de la danza en México debería incluir también una historia de la crítica, vale decir, una historia de su recepción. Podemos estar o no de acuerdo con sus categorías, con sus conclusiones, pero antes que nada debemos procurar su entendimiento. Porque nunca la crítica es un hecho aislado, sus nociones, hallazgos, prejuicios, virtudes y defectos son operantes, compartidos por una determinada comunidad o, por qué no, también combatidos pero existentes. Entender la danza es entender también su crítica, y, abusando del término, si queremos hacer la crítica de la crítica debemos primero hacer el recuento de sus determinaciones.

Me parece que los textos de don Luis Bruno Ruiz se inscriben en una tradición intelectual latinoamericana y mexicana reconocible —hecho que traté de explicar al principio de este texto—,

que dentro de ella efectúa una pequeña revuelta precisamente por su conocimiento de la danza y su negarse a acallar la fuerza erótica vital de nuestro oficio, que su concepción de la crítica privilegia la empatía sobre la reconstitución histórica y que encuentra en la poesía su instrumento de expresión privilegiado.

En fin, de una cosa sí estoy absolutamente seguro, don Luis ama la danza, cuarenta años de crítica así lo atestiguan.

Javier Contreras Villaseñor

¿Qué es la danza?

La danza es un espejo musical en movimiento, donde se refleja la vida personal y el ambiente que la rodea. Es una plástica transida de ritmos que modifican el espacio, el tiempo y al ser que la interpreta. Una obra danzada no es una creación de Dios, sino una creación directamente del hombre, por esto es la responsabilidad y alegría del ser humano.

Dios le puso al "barro viviente" el poder de creación en su alma y su cuerpo, aquí está la verdadera libertad que tiene el hombre. Maragall dijo "el primer impulso de expansión artística del hombre debió ser la danza".

Esta afirmación es indiscutible, pues el instrumento más cercano al ser humano es su propio cuerpo. Antes que la palabra articulada esté el movimiento para expresarla. El hombre primitivo reflejó el paisaje que veía, la puesta del sol, la planicie verde y el horizonte alargado, y con ello sintió una alegría espontánea, y ésta la manifestó con un brinco, estiró ampliamente los brazos e hizo signos con las manos. Entonces, sintió una canalización de sus sentimientos que parecían encarcelados en los recintos oscuros del inconsciente.

Pero la gran danza como la alta poesía, no se definen absolutamente, porque para ello se necesitaría primero definir qué es el espíritu. Ya Isadora Duncan expresó que "la danza nace del alma". Apenas puedo decir que la danza no es sino una mímica

aumentada, una expansión del gesto, una eclosión espontánea de los sentimientos presos en el silencio del alma. Definir la esencia de la danza es pensar en su ámbito de ensueño y su llamado a un mundo mágico.

Nos parece aún muy lejana la definición de la Academia: "Danza es el arte de expresar los diversos estados de nuestra alma por movimientos acordados y acompañados conforme a un ritmo". Creo que el ritmo plástico debe adecuarse al ritmo musical conforme al dinamismo de las ideas nacidas de la fantasía. Así el canto del "dibujo del cuerpo envuelve un alto concepto", que es un fluir de señales que se denominan "gestos sonoros".

Schelling y otros pensadores ven la siguiente escena: cuatro bellas mujeres, dándose las manos, forman un círculo, ellas son la pintura, la escultura, la música y la literatura.

El círculo gira vívamente, entonces, como la rueda de siete colores que al girar engendra lo blanco, surge la radiante y admirable figura de la DANZA.

*Taller Coreográfico de la Universidad,
México, UNAM, 1977.*

La danza

Danzar es vivir en el gran secreto
del Cosmos.

de Siva. Danzar es ir en rueda

que guarda: Danzar es saber un Veda

“Quien no danza, no es completo”.

Veinte niños bajo un verde abeto
giran,
giran...

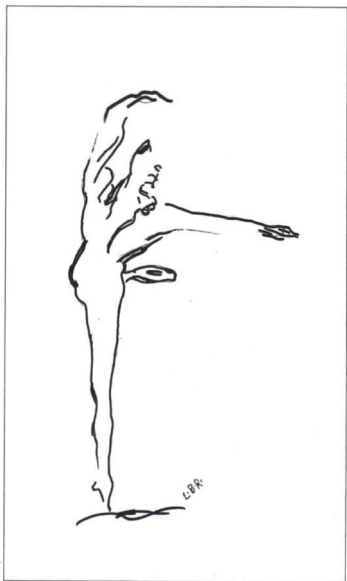
Vuela el ritmo de seda
de un canto, y allá el cisne de Leda,
es moderno bajel en lago quieto...

Terpsícore aparece en el albo trono
del musical, eterno movimiento,
de augusta belleza que pregonó.

Ella es de nuestra vida su secreto,
imperá en nuestro mismo sentimiento
¿qué le puedo dar?... Sólo un soneto.

Sonetos a la danza.

México, Ed. Temas de Ballet, 1955.



La danza moderna no es primitivismo

Se inauguró el local del Nuevo Teatro de la Danza que dirigen Bodyl Genkel, Elena Noriega y Xavier Francis. Realmente este hecho es determinante para la danza moderna en México (1956). Es cierto que este tipo de danza ha sido comprendida mejor que en otros países; pero aún es duro para cualquier maestro convencer a los que tienen el prejuicio de que la danza moderna es una serie de saltos, contorsiones y arrastrarse en el suelo sin ningún sistema. Precisamente esta escuela trata de demostrar que la danza moderna tiene bases firmes para sostener una técnica tan respetable como la clásica.

Decir danza moderna no quiere decir primitivismo, sino sencillamente considerar los movimientos más naturales del hombre dentro del arte.

Isadora Duncan y Ruth St. Denis fueron las primeras que empezaron a no sentirse conformes con las técnicas conocidas en su tiempo y consiguieron encontrar una manera de expresarse en la danza con mayor amplitud de medios. Todo nace de la trayectoria histórica del hombre en el pasado que afirma la verdad del presente, surco propicio para la semilla espiritual del futuro. Isadora Duncan se inspiró en el himno plástico de Grecia, St. Denis en el misterio religioso del Oriente. Grecia y Oriente son dos corrientes esenciales de la cultura universal y ellas presiden a la danza moderna.

Siempre hemos creído que la puerta de entrada a todo arte está en el arte clásico, que clásico quiere decir eterno. Negar este concepto sería negar las verdades absolutas del hombre. Quien estudie de cerca la danza moderna, descubrirá que tiene más amplitud de medios, pues no desecha los términos precisos de lo académico, ni las libertades que requieren las voces del alma.

Es cierto que la danza moderna se enriquece actualmente, no sólo con las baletísticas posiciones de *croisé*, *écarte*, *effacé*, *de cou-de-pied port-de-bras*, sino admite los movimientos del cuerpo que tratan de sacar a flote al hombre interno, que guarda toda persona, el hombre que vive sumido en la profundidad del subconsciente, el que permanece encarcelado entre rejas de olvido e ignorancia, hasta que las manos del arte lo liberan.

Ya desde el Renacimiento, Leonardo da Vinci dice enfáticamente: "La variedad de los movimientos humanos es tan infinita como la variedad de las emociones humanas. El más alto propósito del artista consiste en expresar, en el rostro y con el movimiento del cuerpo, las posiciones humanas".

Esto quiere decir que el artista, ante todo, necesita ampliar su libertad para crear. Por lo mismo, uno de los postulados vitales de la danza moderna consiste en mirar el pasado terrestre del hombre para fortalecer el presente y asegurar el esplendor del porvenir. Este mirar el pasado humaniza al hombre, lo hace ver su verdad escondida en sus raíces de barro. Es precisamente donde pone los pies en la escala que se proyecta a la superación de sí mismo, que es la aurora del espíritu. Estas ideas están de acuerdo con algunos de los ballets que ha presentado el INBA, como *Tierra* de Elena Noriega, *Bonampak* de Ana Mérida, *Tienda de sueños* de Guillermo Keys Arenas y libreto poético de Luis Bruno Ruiz.

En el ballet *Redes* José Limón nos dio a entender su gran preocupación por una filosofía cósmica de América que es la misma, en cierto modo, a la que aspira el más grande filósofo de Latinoamérica, José Vasconcelos en su obra *La raza cósmica*.

El coreógrafo José Limón conoció, en esencia, la filosofía del maestro Vasconcelos, y tuvo el *élan* de sus palabras. Esto nos lo dijo de una manera muy particular en una entrevista que le



Cristina Gallegos.

hicimos al presentar *Redes* en Bellas Artes, donde también aprovechó, en este ballet, el vigor musical de *Revueltas* para trazar al hombre que nace de la Nada.

Apuntemos en pocas palabras el asunto de la obra: principia con una danza con música callada, subjetiva, con movimientos

de un mar mudo. Miramos una cueva que más bien parece un foso negro, donde hierven las ansias de lo que está en potencia de ser. La Nada juega con lo que aspira a ser. En esa ancha oquedad a veces vemos perfiles informes que se agitan. A veces se alargan manos solas que son lenguas reclamando. A veces surgen rostros de mujeres y hombres atentos ante la imposibilidad del cielo anchuroso, anegado de caminos y ciego de estrellas.

La Nada juega con lo que aspira a ser. De pronto aparece el Grito, el despertar de la conciencia, el esfuerzo creador, la libertad que da vida a los seres. El Grito, las ansias, que trae su doctrina simbolizada en una red que unirá a los hombres con el espíritu del Cosmos. La red aprieta a todos y termina una fiesta que se interrumpe al entrar unos negros que blanden armas, dinero y poder; pero al final de todo nace la victoria del Grito y de los hombres que lo escuchan.

Este ballet de José Limón tiene un maravilloso mensaje de bailarines de pies descalzos unidos a la tierra. Esta obra vale más que otras en las que sólo se exhibe un dramatismo técnico y no la palabra plástica de una raza que debe unirse: la raza latinoamericana.

Excelsior, 1953.

Cecchetti en los Estados Unidos

Ahora que hemos estado contemplando de cerca el arte que se da en Estados Unidos, estamos convencidos de que es un arte pleno de eclecticismo. Hemos asistido a algunas galerías pictóricas, a ciertos conciertos y a una conferencia. Hemos tenido la impresión de que nos asomamos a un cosmos donde giran infinidad de mundos diversos. Nueva York, especialmente, es el gran espejo de todo el mundo, antiguo y moderno.

Esta mañana en Los Ángeles, California, al abrir la ventana de nuestro departamento, casi contemplamos el panorama de los cuadros del pintor Henry Koerner: rascacielos que son torres de Babel en la tierra. En las azoteas se anima un baile con música de jazz; se destaca una "güera" que danza con cara de hastío, en brazos de su hombre tísico, mientras una viejecita lucha inútilmente por sembrar un árbol en el frío cemento; más allá, otra vez Caín mata a Abel (por lo que Koerner se pregunta: ¿Quién es más culpable, el que mata o aquel que vuelve la espalda a su condición de hombre?). También vemos, muy lejos, a dos hombres que exprimen tristemente el jugo musical de los gajos negros de un acordeón. A ocho hombres les ha dado risa lo que dijo el antiguo poeta, en la tribuna libre de Hyde Park; su pobre voz de clorótico no pudo demostrar la existencia viva de la dicha. Aparece la mujer que por mirar el futuro no se da cuenta de la importancia del presente que es raíz de las obras; el presente

se venga y la encarcela con la barrera de cuatro paredes estériles; Koerner la pinta sola y avejentada. ¡Qué lejos quedan las auroras de Corbino! Poco más o menos esta es la vida real de las grandes capitales modernas. Este es su fondo dramático. Precisamente, nos ha sorprendido que no pocos intentan en Estados Unidos robustecer el homenaje a los clásicos. Quieren volver a la cordura cuando el presente se estremece de miedo.

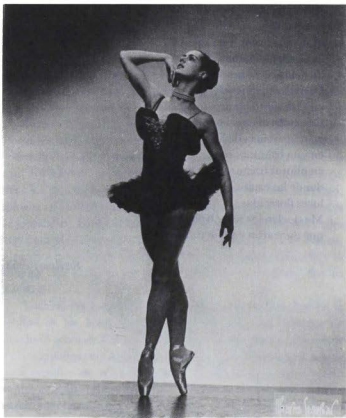
Sin embargo, el bailarín moderno no debe ver con indiferencia los postulados de los maestros clásicos; sino debe excursionar en el pasado, revisar, reconocer sus más lejanos cimientos para robustecer su modernismo. Por lo mismo, en esta feria eléctrica de carruseles de vanidades y llena de miedo al átomo, aparece en Detroit un concilio que exalta los dictados inmortales de Cecchetti, quien es considerado como el maestro del ballet ruso o sea el principal maestro de la "línea de oro" de lo clásico, la esencia más alta de las dos escuelas de danza: la francesa y la italiana. La cumbre fue Anna Pavlova, y Cecchetti fue su maestro.

Todavía las lecciones de este bailarín no se pierden en la neblina de los años. En California imparten los métodos de Cecchetti cerca de Village Station. Este centro invita a maestros y principiantes, no importa la escuela que sustenten, a seguir estos estudios de recia disciplina. Creemos que, hasta cierto punto, el grupo que empuña el estandarte de Cecchetti trata de introducir algo así como la estatua de Venus en la vida de sótano de los cuadros de Koerner.

Hemos leído algunas críticas contra los amantes de lo clásico absoluto. "Cecchetti no es todo" dicen ellos, y tienen razón en esto, pues la vida de sótano es el presente, es un momento humano y por lo tanto valioso. Cecchetti es disciplina, y sobre el ruido de los cerebros de máquina debe llegar a las inteligencias del arte moderno. ¿Hubo algo de simbolismo cuando llegamos a un lugar donde antes existía una escuela de danza y encontramos una fábrica? En nuestra libreta de apuntes apareció lo siguiente:

Me duelen los seres bellos
que danzaron y se fueron...
Han dejado sus huellas
en el camino pálido
de neblinas tibias...
Creo soy menos yo
en el desierto blanco.
Creo sólo me sostengo
en una esencia de llanto,
en una columna rota,
en plintos fracturados
donde las estatuas eran
luces florecidas...
Me duelen los seres bellos
que danzaron y se fueron...

Excelsior, 1953.



Lupe Serrano.

Lupe Serrano

Tu arabesco se esculpe con cinceles
etéreos de un sentir alto y sincero.
Traduces las pisadas de un lucero
con signos de tus pies sabios y fieles.

Blanca reina de las Willis; Cibeles
engalana con dones tu sendero.
Y en el negro almacén del hechicero
eternizas la danza de claveles...

Como cisne albo o como cisne negro
tu figura se torna cristalina,
dulce en lo hondo, sutil para el "allegro"

Y a todo "papel" pones emoción,
porque en los pasos de tu danza fina
hay latidos del propio corazón...

Sonetos a la danza,
México, Ed. Temas de Ballet, 1955.



Liane Dayde.

Liane Dayde*

Es el hombre la nada tan eterna,
que los instantes que hacen a su danza
son ráfagas de luz y de esperanza
en la honda oscuridad de una caverna...

Reina del sentimiento que gobierna
a la pirueta, que al girar alcanza
llegar a la verdad de una balanza
al ir en la columna de la pierna...

Suave lirio de Francia en primavera
que al milagro de su danza ubico
en trono de celeste primavera...

Así sus pies, mantienen un destello
de pájaros que siembran con el pico
los granos del imperio de lo bello...

Sonetos a la danza,
México, Ed. Temas de Ballet, 1955.

* Bailarina estrella de la Ópera de París.

Tere Amorós revelación estética

Existe un vocablo entre los gitanos españoles con que se nombra a las personas que sin pertenecer a su raza, comprenden sus costumbres y carácter ésta es: *chanelaor*, y nosotros creemos que los latinoamericanos somos unos *chanelaores* verdaderos, pues comprendemos sus expresiones artísticas.

Como *payo-chanelaores* nos hemos conmovido con los espectáculos plenamente españoles, desde una pintoresca y cruel corrida de toros hasta la tragedia desgarrante de *Carmen*; y hemos reído con "ganas castizas" con ciertos pasajes de *Don Quijote*, aunque nos mueven a un profundo respeto los místicos españoles del siglo dieciséis. Todo quizás, porque actualmente, el mexicano parece que ya no es campo donde luchan dos razas, sino donde se concilian dos sangres.

Esto pensamos ante el arte de la bailarina madrileña Tere Amorós, en ella encontramos ya una revelación estética y una promesa de maravillosa figura de la danza, como lo fue Antonia Mercé la inolvidable "Argentina".

Tere procede de una familia de bailarines, pues es hija de Pepe Amorós y sobrina de Eladio Amorós, ambos matadores de toros. Teniendo en cuenta que los toreros son considerados bailarines, pues sus virtuosos movimientos son una forma de danza: es un flamenco que está lleno de actitudes plásticas, estéticas llamadas "desplantes". Un "farol" es en realidad una

vuelta “quebrada”; en el toreo las “chicuelinas” tienen mucho de “careo” en las “sevillanas”, y un “molinete” es una verdadera vuelta flamenca.

Las faenas de Pepe Luis Vázquez —decía Vicente Escudero— corresponden, exactamente, al baile por “alegrías”. La Argentina hizo célebre su interpretación de una “corrida”, y afirma el mismo Escudero que parecía estar presente en reales faenas de capa y espada.

Pero sigamos hablando de Tere Amorós, que cuando danza deja una huella de recuerdos (1954). Recuerdos no marchitos. En su recorrido por la América Latina levantó una tormenta de aplausos que aún los estamos oyendo. ¿Cuál es el secreto artístico de los triunfos de Tere Amorós?

El secreto del éxito de Tere Amorós, en primer lugar, consiste en su gran sensibilidad de artista, en su inteligencia y, especialmente, en la espontaneidad que mantiene en sus danzas. Al verla bailar desde el *Bolero liso* del siglo XVIII sobre las puntas de zapatillas del más fino ballet, hasta el *Zapateado Juan Sánchez El Estampío*, nadie puede poner en duda sus numerosas posibilidades. Ese fraseo coreográfico en la *Danza ritual del fuego* es la mejor interpretación que hemos contemplado desde hace mucho tiempo.

Para llevar el ritmo musical Tere usa tan bien sus castañuelas como sus manos desnudas y blancas. La *Danza ritual* la ejecuta con una muy particular limpidez; en cambio, muchas bailarinas exageran desmedidamente el barroquismo de esta obra de De Falla, que en Tere tiembla, ondula, se sacude como una llama; pero una llama de cristal rojo y transparente. No existen los ahogos pegajosos del humo, sino fuego de una pasión clara y viva; podemos decir con nuestro verso:

La mujer de sueño
acopla su cuerpo
al ritmo quemante,
y destella en sus ojos de abismo
un choque de acero...

Sinceramente deseamos que Tere Amorós siga por este camino que ha señalado su propio destino, porque conquistará envidiables triunfos, como el que obtuvo el sábado antepasado. Concierto en el que Salvador Ochoa ejecutó con sabiduría pianística varias obras españolas, y atinadamente acompañó a Tere.

También merece aplausos el guitarrista Julio Alonso por sus interpretaciones. Realmente es un maestro "enterao", nos pareció que ponía las manos sobre la guitarra como sobre de un pecho humano para hacer cantar el corazón.

Excelsior, 25 de julio de 1954.



Gloria Contreras.

Actité e Istomina

Sobre ramas de viento un ave trina,
sinfonía de cristal entre las rocas
del agua que camina hacia las bocas
del cuerpo y alma de la bailarina...

Eres tu Actité, de la cintura fina
que hondas ideas a Sócrates provocas
cuando al misterio de la danza invocas
con la voz de tu carne que ilumina.

También a Pushkin dio palabras bellas
Istomina, bailando entre los trasgos
de cisnes como nítidas estrellas...

¡Ah danza! Religión para vestales,
pues tu blanco sagrario tiene rasgos
de mujer, con milagros musicales.

Sonetos a la danza,
Ed. Temas de ballet, México, 1955.

Entrevista con José Limón

Después de haber tenido la lucha dramática y emocionante que libran los artistas durante el espectáculo teatral, el bailarín José Limón nos recibió cordialmente en su camerín. No le notamos señales de cansancio, todo lo contrario, con gran facilidad y entusiasmo nos expuso en pocas palabras su criterio estético acerca de la danza. Su esposa, que nos acompañaba —persona muy fina y amable— hizo que nuestra conversación se tornara agradable. A veces pasaba alguna persona a felicitarlo por las interpretaciones que acababa de presentar en escena, pero esto no cortó el hilo de nuestra plática.

Desde que estuvo danzando por primera vez en México, y lo entrevistamos, nos dimos cuenta de que José Limón es un hombre que sabe tomar interés por cualquier tema de índole cultural, alejado del ruido trivial de los bastidores.

LBR: ¿Qué es lo fundamental que un artista, un bailarín requiere para que sus interpretaciones sean valiosas?

JL: Creo que lo esencial de un artista es la SINCERIDAD.

LBR: ¿Cree usted que la danza necesita de todas las artes? ¿Puede permanecer absolutamente libre el coreógrafo del músico o del pintor?

JL: Creo que la llama de la danza se aviva con el impulso de las demás artes. Un decorado acertado crea un ambiente propicio para cualquier ballet.

LBR: Efectivamente —afirmamos— David Lichine, Frank Staff, Aston y Lifar han hecho ballets sin música, pero como dice Williamson, el ritmo de la música se le adivina, los ritmos orquestales de Szyfer al Teatro de Lifar. Pasando a otro asunto, díganos, señor Limón, ¿cuánto tiempo ha estado fuera de México?

JL: En total más de treinta y cinco años, desde que salí de Sonora. Pero la primera vez que regresé a México, sentí como si volviera a nacer, se efectuó a mis 43 años —dice sonriendo con cierta tristeza. Así también comencé a estudiar danza muy tarde, a los veintidós años.

LBR: Sin embargo, señor Limón, la edad somática es muy distinta a la edad cronológica. Las altas vocaciones saltan reglas y se cumplen en cualquier tiempo. La primera vez que estuvo usted en México, y se presentó en el Teatro de las Bellas Artes con un programa que nos pareció un poco desordenado, fue absolutamente diferente a la segunda vez, en la que apreciamos un notable progreso, tanto en el cuerpo oficial del ballet como en la organización general. Ahora, cuando vuelva usted a México, quizá encuentre algunas sorpresas en benéfico avance.

JL: Así lo espero —nos contestó con viveza.

LBR: Lo que verdaderamente se salvó por su verdad mexicana en la temporada de 1951 fue *Tonantzintla* con música de fray Antonio Soler, escenografía de Miguel Covarrubias, y usted hizo una admirable interpretación con Valentina Castro, Marta Castro, Rocío Sagaón y Beatriz Flores.

JL: *Tonantzintla* —dice Limón— fue una danza que arranqué a la arquitectura y pintura barrocas de un templo. Se puede decir que todo es danza en ese templo, todo tenía expresión de ritmo y melodía: los ángeles y los árboles se movían entre columnas y nichos deslumbrantes.

LBR: Recordamos que en esa época elogiamos calurosamente al ballet *Tonantzintla* por su auténtica ingenuidad y colorido. ¿No cree usted que la cerámica mexicana ha influido poderosamente al arte extranjero? La esencia de la pintura de Marc Chagall, por ejemplo, ¿no es sino una fiesta de juguetes mexicanos?

JL: Eso es cierto —contestó con alegría Limón. Es más, la danza norteamericana tiene también raíces mexicanas. Martha Graham vino a México con una beca de Guggenheim y estudió este pueblo: su historia, sus códices, sus museos, sus pirámides e iglesias. Entonces, ya en Estados Unidos, hizo una serie de ballets que usted conoce, inspirados en motivos mexicanos entre ellos están *Primitive Mysteries* y *Act of Judgement*. La misma Doris Humphrey se inspiró en la pintura nuestra, especialmente para un ballet con música de Copland.

LBR: ¿Qué opina usted del ballet clásico?

JL: Fue un ballet que cumplió con su tiempo. Asentó bases que de ninguna manera los bailarines deben ignorar. Actualmente a este continente, como lo dije en otra ocasión, le toca dar su mensaje artístico, que será un mensaje inédito de belleza.

LBR: ¿El bailarín en la danza moderna siempre guarda su virilidad?

JL: Es cierto. El ballet romántico verdadero fue hecho para que la mujer danzara. El hombre sólo era la “tercera pierna de la bailarina”, como dice J. Matin. El hombre era un instrumento para elevarla en el aire, para que le sirviera de apoyo en sus movimientos. En la danza americana a todos los seres les es permitido expresarse en el baile. Pero el bailarín moderno no debe ignorar la danza clásica.

LBR: Cuando usted se encuentra en el escenario, ¿tiende usted a dar siempre una finalidad social y estética a su obra creadora?

JL: A este siglo, a pesar de sus adelantos, se le ha llamado bárbaro —nos contesta Limón con firmeza. La humanidad es un campo donde luchan fuerzas de orden contra fuerzas de desorden. Los artistas debemos procurar ayudar al triunfo de las ideas de buena voluntad. La humanidad todavía es apta para salvarse....

LBR: No necesitamos hacer más preguntas a José Limón. Nos despedimos de él y de su señora, teniendo la convicción de que habíamos conversado con un gran artista que no pasará (*sic.*), pues su trabajo artístico no es ciego, se alumbra con el fuego de los altos postulados del espíritu.

Excelsior, 29 de enero de 1956.



Colombia Moya.

La danza del maíz*

Es tu danza caricia a la mirada
estallido de rosa en la memoria,
y pasas dibujando tu victoria
con huellas de los pies en la explanada.

A veces vas nadando en marejada
de sonidos: apuntas una historia
del alma que levanta hacia la gloria
un hondo grito de tierra lastimada...

Tu cabello es bandera estremecida,
o nervioso puñado de raíces
absorbiendo la savia de la vida.

Hecha sombra te miro sobre un muro,
cuando vives *La danza de maíces*
que alimenta la luz de tu futuro.

* Esta danza pertenece al ballet *Tierra*, coreografía de Elena Noriega y fue interpretada por Colombia Moya.

Entrevista con Nijinska (1891-1972)

Legamos al escenario del Teatro de Bellas Artes. Estamos donde se edifican las escenografías que transportan a espectadores y artistas a los mundos más diversos. Mirando hacia arriba se advierte un cielo negro, que guarda en sus múltiples paralelos lejanos desiertos, filo de horizontes en las alturas nevadas de las montañas, o sencillamente paredes adustas de castillos, o paredes íntimas donde se gesta el drama... Y mirando hacia el frente vemos un mar de butacas, de ojos, de bocas, de brazos y manos que a veces parece que empuñan el martillo de severos jueces.

Pero, no desviemos la intención de esta nota: vinimos a platicar con los principales artistas del Ballet Internacional del Marqués de Cuevas. Así, después de un corto tiempo de deambular por el teatro desierto, aparece Bronislava Nijinska, hermana del más notable bailarín que ha existido: Vaslav Nijinsky; pero a Nijinska se le honra y respeta en el mundo del arte por su profundo conocimiento de la danza, y por sus inmortales coreografías (80 ballets) que se han presentado en los más famosos teatros. Esta vez ensaya *La Bella Durmiente del Bosque*, que el ballet del Marqués de Cuevas repondrá en Europa, al regreso de su gira por Latinoamérica que tiene como punto final México.

Nos dimos cuenta de la gran calidad directiva de Nijinska, sobre todo, porque la puesta en escena de un ballet es sencilla-

mente la clase más completa de la danza. Bronislava sabe ocupar todo el espacio necesario con las coreografías ajenas. A la edad de 68 años, Nijinska ordena a los bailarines con palabras justas, cortantes a veces, y con sus mismos brazos y cuerpo entero, demuestra la magnitud del gesto, la expresión de las manos y el movimiento que “no debe perder su espontaneidad”. También le escuchamos decir: “un danzarín auténtico debe ser un buen actor y poeta”. Y a una hermosa muchacha: “ponga belleza en la belleza de usted misma”. Y otra: “si no trabaja, por favor, no hable...”

Terminado este ensayo de tres horas, que resulta agotador para quienes no tienen un intenso entrenamiento adquirido por años, vamos por indicación de la maestra, a platicar en su camerino...

—No escriba todo lo que yo digo, porque a veces expreso cosas no muy convenientes— nos advirtió Nijinska, que es una dama de porte muy distinguido, y a quien los artistas le guardan un gran respeto. Ella prendió un cigarrillo— ya se había fumado cinco durante el tiempo en que la habíamos estado observando en el ensayo. Le aseguramos que narraríamos lo que a nuestros amables lectores les interesaba saber.

LBR: ¿Qué es la danza para usted, el ballet lo toma como un estado religioso y qué futuro tiene?

BN: La danza es mi vida, es mi mundo. Lo que se toma sin calor, sin calor religioso no vale nada... —nos dice en un francés con acento muy claro, y fumando continúa— cada artista determina el futuro de un arte que está unido al desenvolvimiento de la cultura.

LBR: ¿Qué opina sobre la danza expresionista, sobre las tendencias modernas y hasta el mismo *rock-and-roll*?

BN: Mire —nos contesta rápidamente— con la danza clásica se pueden hacer las más grandes creaciones. La danza llamada clásica no es limitada, como muchos afirman. Mire —y dejando su asiento nos muestra cómo un paso de ballet puede ser un paso de danza expresionista y hasta de *rock-and-roll*?, sólo que los modernos dan pasos en falso cuando ignoran la técnica clási-

ca...Esta danza nueva —nos sigue diciendo— *no tiene nada de nueva, porque es una forma primitiva de movimiento, no llega a ser un real arte, en el plano del valor estético...* Isadora Duncan era una mujer que tenía muchas ideas, pero no sabía bailar; sin embargo sus pensamientos elevados hacían que sus movimientos se vieran hermosos, cosa que ella sólo podía hacer —Nijinska enciende el sexto cigarrillo, pero lo deja en una mesita para demostrarnos objetivamente cómo la Duncan la vio dar un paso que era un *tour en attitude* un poco modificado, pero era la misma cosa de la danza académica; vuelve la Nijinska a tomar su cigarro y continúa diciendo —ahora que Isadora usara zapatillas o no las usara, no es lo importante pues existen zapatillas que calzadas es como llevar el pie desnudo. Además, la danza clásica ha tenido las obras más adelantadas que han existido, pues ya desde principios de siglo, *Parade* con colaboración de Picasso, se adelanta a muchos ballets de esta era de cohetes...

Al preguntarle a Nijinska que si su hermano tuvo influencia de la Duncan en las coreografías de *La siesta de un fauno* y en *La consagración de la primavera*, vimos que su pensamiento se hundía en el pasado glorioso del gran bailarín, y con tono más calmado, que el que había estado usando, nos contestó que su hermano había dado verdaderamente una nueva forma a la danza, pero que su arte valía porque se asentaba firmemente en la danza clásica.

Después, amablemente, Bronislava nos habló sobre los nuevos valores de la escenografía, de la coreografía y que Jean Cocteau sigue siendo “un niño terrible”, todo esto nos dijo esta gran artista fumando su séptimo cigarro.

Excélsior, 31 de julio de 1960.

*Pas de quatre**

Taglioni: reina en su trono de “puntas”.
Grisi: leve cual nube presurosa.
Ghran: elegante, etérea y religiosa.
Cerrito: alegría de las cuatro juntas...

Y ante la Esfinge, tumba de preguntas,
son cuatro blancos pétalos de rosa
que forman una estatua milagrosa
en los momentos en que danzan juntas...

Ahora el escenario es un desierto
que se alarga en sueño de blancura,
pero renace lo que estaba muerto:

nuevos cuerpos alados en sus “puntas”,
sueños vivos que forman la escultura
blanca y eterna de las Cuatro Juntas...

Sonetos a la danza,
Ed. Temas de Ballet, México, 1955.

* Evocado el 10. de abril de 1961, por Nora Kaye, Mia Slavenska, Alicia Alonso y Melissa Hayden, en la NBC-TV. Cuidado coreográfico de Anton Dolin.

Carmen Amaya

Arriba los brazos y manos. Arriba las castañuelas sembrando un ritmo vivo... Allí la bailarina gitana está vestida de blanco porque es novia del arte. Allí está Carmen Amaya bailando por soleares.

Así se puede comenzar esta nota de la última función de la sin par Carmen Amaya y su "tribu" ante un lleno completo del Teatro Insurgentes. Después vemos al guitarrista Andrés Batisa, que verdaderamente como diría García Lorca "le llora la guitarra por cosas lejanas". Luego aparece Ángela Granados de bellísima figura, vestida de rojo en *El Toreador y la Andaluza*. Ángela ante los reflectores multiplica su sombra a la distancia, manejando siempre sus castañuelas, como corazones petrificados y partidos a la mitad.

Surge de las cortinas oscuras Pilar Caballero, y se le nota su fina escuela de clásico español, donde también se "hace barra". Ella fue alumna de Victoria Piter. En el *Cuadro flamenco* es una maravilla de entusiasmo, la *Solea* de Diego Amaya, la *Farruca* de Isidro López, la *Bulería* de José Amaya e Isidro López y sobre todo ese "manejo" de su pelo de la gitanísima Rosario Ortiz. Sí, esta bailarina de pelo suelto, negro, libre como una cascada de seda, le pone a su danza un acento mágico.

Pero aparece Carmen Amaya cantando con una gracia admirable "un vestido de lunares, más arriba o más abajo, me salen los

novios a pares...". Luego el cantautor Chato Osuna, además que canta muy bien, es maestro de las "palmas", que según nos dicen "hacer compás con las palmas es tan difícil como bailar".

Ha dejado su *Steinway* el pianista magnífico Manuel Torrens, porque está interpretando *Bulerías* el guitarrista, sabio en su arte, Antonio Linares.



Carmen Amaya.

De pronto, brota el claro zapateado de Carmen Amaya, como canto de cristales, en las *Alegrías*. ¿Dónde aprendió a decir tantas cosas eternas en su zapateado?, le preguntamos al terminar la función: “Sencillamente, me enseñó el duende gitano —nos contesta con una sonrisa. Lo flamenco es lo que siempre he bailado con toda mi alma. Cuando yo danzo yo creo que no soy esta Carmen que está en el camerino, sino otra; todo se me olvida en la posesión del baile. Creo que sufro una transformación, una autohipnosis. Me podrían amenazar con una pistola, y no haría caso... Sí, todas las coreografías son mías, de mi pueblo, de mi raza, que compré a los mexicanos porque ellos también tienen mucha sangre española. Sí, en Buenos Aires, Argentina, la gente le quitó al Teatro Maravillas ese letrado, y le puso Carmen Amaya... saldré a España a filmar una película que se llamará *Taranta*, que es una especie de Romeo y Julieta en flamenco... Pero si la Macarena y la virgen de Guadalupe quieren volveré a México que tanto quiero”*

Excelsior, 15 de enero de 1963.

* Esta fue la última entrevista a Carmen Amaya, el 14 de enero de 1963. Muere el 19 de noviembre del mismo año, habiendo nacido en Granada en 1913.



Athenea Baker.

Athenea Baker: los coreógrafos mexicanos deben buscar lo auténtico para crear

“Todos los coreógrafos mexicanos deben encontrar una técnica muy nuestra, tomando en cuenta el cuerpo, la psicología, el ambiente en que vive el propio mexicano; no seguir los postulados extranjeros, la escuela americana como la de Graham, que es muy bella, pero que sólo nos debe servir como base para buscar nuestro propio espíritu — nos dijo Athenea Baker.

Y agregó: “He encontrado en la provincia mucha gente con mucho talento para el arte. Yo creo que precisamente en esos lugares se debe comenzar a fomentar el amor por el arte que es la danza: un lenguaje universal, la búsqueda de lo auténtico de México es el deber de todo artista mexicano. Quedó truncada la ruta que se había trazado durante el ‘tiempo de oro’ de la danza mexicana; ahora se debe de volver a meditar, a trabajar por tener un perfil propio de nuestra nacionalidad artística. Muchas riquezas tiene México para crear obras que sean dignas del país.

“Mucho esperamos que la maestra Waldeen volviera a orientar a los bailarines y coreógrafos mexicanos, como lo hizo en ese ‘tiempo de oro’, cuando se creaban obras que apuntaban al futuro. Por mi parte tengo fe y entusiasmo firmes, porque el mexicano se sienta orgulloso en otros países de sus propias creaciones que no tienen que ver con las técnicas extranjeras”.

Athenea Baker cursó diez años de estudios de ballet con Nina Shestakova, de danza moderna con John Fealy y recibió cursos

de coreografía de la maestra Waldeen, quien con Sokolow es creadora de la danza moderna en México. Asimismo tomó cursos de actuación con Ignacio Retes en el INBA, Luis Ibáñez y Juan Carlos Oviedo.

A partir de 1974 empezó el programa *Danza comunicativa* tratando de eliminar todo movimiento superfluo en la danza y dejando sólo lo necesario para expresar una emoción o una idea. Esto en nuestro concepto, lo ha logrado.

Tuvo un gran éxito al encontrarse con la arpista holandesa Mirte Berkbemer en Amsterdam, interpretando una de sus coreografías titulada *Diálogo entre un cuerpo y un arpa* en varios teatros de Holanda. Después tuvo triunfos empleando música de Carlos Chávez en el Oval House Theatre en Londres, Inglaterra, y en la Salle Rossini de París, Francia.

Entre el repertorio que presentó (ella interpreta admirables "solos"), se encuentran las siguientes obras: *Ixchel* con música de Carlos Chávez, *Antígona* y *Eva* con música de Beethoven, texto basado en un poema de Luis Bruno Ruiz.

Athenea Baker ha recorrido varios países presentándose y estudiando en los centros balletísticos de Europa. Estuvo en Nepal, India, donde estudió los principales estilos y técnicas de la danza indostánica. Así que su preparación es muy amplia y merece los más altos honores por su brillante trayectoria, que es un positivo trabajo para el avance de la danza mexicana.

Excélsior, 1972 y 1982.

Eva*

Eva: madre de todos los pecadores.
Imperfecta para ser humana.
Ingenuidad engañada
por larga lengua viperina.

Regalaste el paraíso por una manzana
roja como un corazón enmudecido
bajo la enramada de tejido verde.
Fuiste mujer solamente...
Corriste a sembrar en la herida
abierta como un surco adolorido
de la espalda del primer hombre
la semilla del primer amor,
de la primera tristeza,
de la primera alegría.

Eva todos nacimos de tu vientre.
Tus ojos se llenaron de lágrimas
cuando viste en tus primeros hijos
la primera envidia,
el primer odio
y la primera muerte...

* Nombre original del poema: Hawwa = hiyyá (hebreo), del que Athenea Baker, hizo la coreografía y la interpretó para la presentación de mi libro *La Biblia y la Danza*, Ed. Tribuna Israelita, en la noche del 8 de abril de 1982.

Eva: sin embargo, eres paraíso
no perdido
porque eres mujer, solamente...

La Biblia y la danza,
México, Ed. Tribuna Israelita, 1982.

Maya Silva bailarina de danza hindú

Maya Silva (Maya en sánscrito quiere decir ilusión) es una bella y talentosa artista que siendo mexicana ha tenido una transformación absoluta después de estar muchos años en la India. Ella con su vestuario o *sari* y un pequeño brillante (*natta*) en la nariz, y la marca, que parece una mínima herida en la frente, o sea el “tercer ojo”, signo de iluminación de la inteligencia (toda mujer que lo lleva, todas las mañanas dice una oración para “un equilibrado y recto comportamiento” durante todos los quehaceres); así la encontramos diferente, espiritualizada se puede decir, con la influencia de un medio sabio en los altos misterios del Oriente.

“Viví en Mudras en el sur de la India —nos dice con voz dulce y con un acento de quien domina el hindi y el tamil, las lenguas más puras de ese lugar. Allí estudié en una escuela muy famosa que se llama Kalaksheta (kala = arte y ksheta = templo) durante siete años, adentrándome en la cultura indostánica que incluye sobre todo la danza. Después estuve en Odissa, al sur de Calcuta, allí estudié el estilo llamado *Odisse*.

“El estudio del Bharata-Ntyam que hice, es un estilo muy sobrio, muy clásico y muy religioso, más *bhakti* o sea devocional. Las danzas son plenamente religiosas, pues las interpretan las *devadasis* (siervas de Dios). Ello se basa en astrología, en arquitectura, en los principios positivos y negativos que se presentan

en los mandalas, que son figuras geométricas en los templos, basadas en el Círculo de la Vida, del cosmos. Van del norte al sur, del este al oeste. Es una cosmografía profunda, relacionada con las estrellas, con los planetas y con el misterio de lo que no se ve más allá... Cada mes tiene su planeta, cada hombre tiene su signo.

“El estilo *Odissi* es muy ondulante, propio para la mujer, es sensual; por el mismo juego del cuerpo, tiene lo que se llama *tribanky* (tres curvas en sánscrito), que se usa en las esculturas del templo del Sol en Konora.

“Las mudras expresan las emociones con las manos —continúa diciéndonos y demostrándonos con su propio cuerpo, que es muy bello. Existe un poema en sánscrito, que dice la bailarina al realizar sus mudras: ‘Donde la mano va, van los ojos, donde los ojos van, va la mente, donde la mente va, va el espíritu y donde hay espíritu hay *Bahava*. Y *Bahava* es la superación expresiva del alma.’

“Las mudras, que parten de los brazos a las manos, es la serpiente universal, como la de los antiguos mexicanos. Cada hindú tiene su estrella, basado en un código que escribe la naturaleza y el espíritu. *Todo hombre debe llevar el ritmo vital del Círculo Cósmico*. Shiva danzó el ritmo cósmico, creando el agua y todos los elementos, hasta el sonido del tambor sagrado. Shiva está encima de un enano que es la ignorancia”.

A Maya Silva se le conoce y considera como la más genuina embajadora de la cultura de la India, pues el gobierno de ese país le ha otorgado los mayores honores, entre ellos, haber plasmado su efigie en un sello postal en homenaje a su labor artística.

Últimamente ha recorrido varios países como España, Estados Unidos, Francia, Suiza, Italia y Colombia, con el más brillante éxito. La prensa de la UNESCO, de París, donde hizo una presentación de sus danzas, dijo de ella: “Las danzas del estilo *Odissi* de Maya fueron exquisitas y sus movimientos sumamente elegantes”.

Dentro de sus maravillosos programas que ha presentado en los mejores teatros del mundo, Maya Silva, ha incluido la inter-



Maya Silva.

pretación de un poema de Luis Bruno Ruiz, titulado, *Espacio y tiempo indostánico*, con la técnica *Odissi*, hélo aquí:

Aquí estoy, sobre la carne
negra de la tierra.
Soy su hijo,
nacé igual que el maíz,
igual que la pequeña planta
y la gigantesca encina
que me alimenta
a crear el azul de las ideas...

Aquí estoy. Miren, miren mis pies
listos para la danza
que debe ser oración
hecha con todo el cuerpo...

Aquí estoy inmóvil
hasta que surja
el impulso eléctrico
del alma...

(Pausa. Expresión mímica de silencio.)

Sí, sí, ya siento algo
me recorre por mis venas,
algo que puede romper
la quietud de mis músculos...

(Pausa corta)

Parece que comienza una música
como el gotear del agua
entre las piedras duras...

Espíritu quiere decir: viento.
Como el que nace
entre las hojas verdes,
como el que se abre paso
entre naranjos...

Ya,
ya escucho música,
ya me empuja el viento

y comienzo a ver
la coreografía total
dormida en los desiertos
alargados
del tiempo y del espacio...

Inicio el *plíé*
o sea, el *boumya mandala pada*,
primer impulso del ave
para volar sobre cenizas,
o sea, el *akasa pada* ... volar... volar...

Inicio el despertar
de mis músculos dormidos,
de la naturaleza que mira
con los ojos de los átomos...

Entro al mundo rítmico de Shiva,
al Taj-Mahal de líneas
ondulantes,
serpientes azules y de oro,
jardines que son nidos
de aves cristalinas
y flores de sonidos... de sonidos...

Sí,
estoy cruzando la puerta que existe
entre el reposo y el movimiento,
entre el sueño y el despertar,
entre lo que puede ser muerte
y lo que es siempre vida...

Llegará el alba de la carne,
llegará la luz que invita
a cantar con la frescura
de un arrollo...

Veo un puñado de caminos
que son floración de manos
que me llaman, que me llaman...

Es la imagen sagrada
de la vida activa,

es la fuerza que levanta
a crear el poema a una rosa,
a una mujer o a un caballo
en el paisaje vibrante de Calcuta...

Llebadme ¡caminos!
¡Llebadme caminos!
¡Aquí está mi mano!
¡Llebadme por la ruta
misteriosa de la tierra
donde se capta la esencia de mi ser...!

Ya estoy,
en el alma de la danza,
vivo sus leyes libertarias,
vivo el movimiento, la entraña
del tiempo y del espacio...

Abro la puerta,
frontera de siete llaves
y paso de lo interno a lo externo,
descubro lo oculto de mi voz,
abro una ventana
como ojo que se abre hacia la luz
y contempla al mundo...

Los seres subterráneos
que viven en mí
no resisten la luz,
se arrinconan
en un pequeño espacio
de largo tiempo
reprimido...

Se arrinconan,
locos espantados,
pero de repente
salta el "amor escondido",
el secreto enterrado
entre lozas de olvido,
y todos los seres salen

a mirar el mundo exterior
¡miran a Buda iluminado!

Salen a la plazuela
y la luz los viste de colores.
Todos vamos a danzar,
todo el mundo danzará
el horario de la tarde
lo verde, lo negro, lo blanco, lo azul
con el diálogo de amor
que asesina el puñal
del minuterero
entre aplausos de palomas.

Por esto,
toca bailar lo rojo
del árbol degollado
y de la mano clavada
en la espada de un templo...

Este espacio nos dice
la libertad del alma:
bailemos,
bailemos.

Este tiempo nos llama
a recorrer desiertos:
bailemos...

Allá está el horizonte
hecho alambre alargado
donde los pájaros del sueño
cantan un canto de esperanza...

La esperanza es un pedazo de fe,
una luz apuñalando las brumas
oscuras del destino.

Bailemos con las manos.
Bailemos con los ojos.
Bailemos sin bailar...

Pero ya es tarde.
Veo un juego de máscaras

con llantos y rosas congeladas
en una fiesta que empieza
y termina...

Pero ya las sombras se inmovilizan
como estatuas en un salón alargado
caminando lentamente
en el misterio de la tarde
que agoniza,

que agoniza...

Inmovilidad es silencio.
Pensar la danza es detenerla,
es mirar el movimiento
en la quietud de una estatua.

Sin danzar, siento el Samsara
o sea,
que sigo la ronda
de la existencia...

Por la ley del Karma
danzan mis seres internos
para que yo viva.

*Hare Krisna, Hare Krisna, Hare, Hare,
Hare Rama, Hare Rama, Hare, Hare, Hare....*

Ojalá,
Ojalá yo pueda dormir
en la concha del recuerdo
de la persona que me mira
y sueñe que estoy danzando,
danzando,

danzandó,

sueño,

sueño,

MAYA!

El artículo apareció en *Excelsior*, el 31 de agosto de 1976, incluye el programa donde está el nombre del poema y del autor. El poema es inédito, en español.

Cristina Gallegos

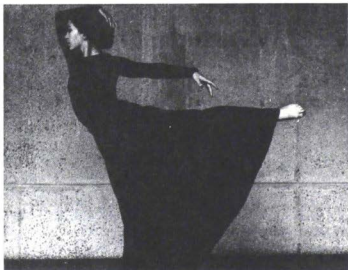
de las posibilidades de la danza

“La danza está en el cuerpo. Uno debe descubrir las posibilidades físicas de lo que es capaz de expresar cada individuo. Yo creo que el pensamiento, las ideas, son las que impulsan al movimiento que debe ser belleza o que expresa algo vital —dijo Cristina Gallegos, horas después de que ganó el diploma de coreografía de 1978, que le otorgó la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música.

“Según José Vasconcelos —siguió diciendo Cristina Gallegos—, la danza es plástica en movimiento que trata de acentuar el enlace de la materia con la emoción y la intención del alma. Su ritmo difiere de la gimnástica en que no busca la salud y fuerza, que se supone previamente logradas, sino la energía del cuerpo a los anhelos del corazón y la armonía de lo invisible.

“Ya no es mecánica ni puramente fisiología sino estética, cuyas determinaciones conducen a lo alto, depuran la sustancia y la organizan conforme al espíritu. Pero se debe ensayar, combinar y ejecutar, todas las variantes del movimiento que se resuelve en ritmo, tal es el verdadero papel de la danza”.

Cristina Gallegos, es directora del grupo Danza Libre Universitaria, donde ha logrado darle a la danza y al ballet, el progreso más firme y apegado a las normas trascendentes de la Universidad, sin dejar de presentar las variaciones existenciales del sentimiento humano de nuestro tiempo.



Cristina Gallegos.

En otra ocasión nos dijo: "Deseo llevar la danza a todos los centros de estudio, a las facultades para que se considere la importancia estética y humana de este arte, pues está dentro de la cultura y la naturaleza del hombre. Danzar es moverse rítmicamente. Quien no pueda danzar se recreará con 'mirar la música' en el cuerpo de los bailarines y bailarinas. Exhibir un ballet en las escuelas es impartir una materia humanística que debería estar dentro del programa de estudios".

Cristina Gallegos además de ser la más sensitiva y brillante bailarina de México, en los actuales tiempos de la danza mexicana, ha creado coreografías que son positivos avances en el camino ascendente del arte de Terpsícore. Todo se debe a que ella tiene una firme preparación humanística, por lo que finamente difunde en sus danzas una filosofía vital, que hace comprender los valores esenciales de la belleza que fortalece y da esperanza.

Excelsior, 1979.

Cristina Gallegos

Latidos de tu cuerpo se desprenden
uniéndose a sonidos de cristales.
Esplende primavera cuando sales
y das tu corazón y te comprenden.

En el teatro las luces que se encienden
reflejan tu figura en los murales
y tu cuerpo agitado de señales
son cantos y sueños que se extienden...

A mi vida penetras y te siento
como un ala que tiembla vivamente
y traspasa caminos en el viento.

Así surge la fuerza de tu danza
pues tienes de lo bello la simiente
ensoñada en fulgor de la esperanza...

Excelsior, 5 de octubre 1987.

Discurso en el homenaje a Waldeen

Se puede decir mucho acerca del trabajo artístico y la vida de una gran maestra como Waldeen, pero en dos palabras debemos hacer un rápido bosquejo de su labor en México.

En primer lugar, Waldeen no es una pionera de la danza en este país, sino sobrepasa este término: ella es creadora de pioneras. De sus clases salieron coreógrafos y bailarines de primer orden, con la técnica que ella sembró, y a quienes les dio libertad al espíritu. Sencillamente Waldeen puso las bases de la danza mexicana: el método técnico y el vuelo de la temática.

Pero, ¿cuál es su técnica? Encontramos que su método de movimiento del cuerpo que danza, siempre queda al servicio del espíritu. En la línea melódica, línea que canta la bailarina, algo tiene de Theodoro Kosloff, ya que en su compañía clásica fue solista. Algo tuvo del rigorismo de Harold Kreutzberg. Pero todo se borra cuando comprende los métodos libertarios en la técnica de la alemana Mary Wigman, maestra que leía a Kant y a Kierkegaard, el genio que pone al hombre la cuerda floja del punto cero y lo cálido, entre el algo y la nada, de donde parte el existencialismo humanista. Waldeen, nos consta, tiene una firme disciplina filosófica, que revela en su poesía (que debe darse a conocer en México), y en danza vemos y sentimos siempre esta búsqueda de su ser en la profundidad del movimiento, de las manos, de los ojos, de los brazos, de las piernas. Búsqueda y

encuentro, pues ella escarba en el gran sepulcro oscuro de la prehistoria y la historia, usando sus propios métodos, después de quitarse las zapatillas y quedar desnudos los pies. Encontró al dios dual Ometéotl, el que crea todas las cosas, y los dioses prehispánicos de México volvieron a la vida: renacen el dios del maíz, Coatlicue con su falda de serpientes, y otros que son invocados, hasta Xochiquétzal, diosa de las flores y la danza, que dice "yo vine de la tierra, de la lluvia, sin mi no hay amor, ni procreación, ni fertilidad. Soy mariposa de obsidiana, si me tocan, el mundo se incendia... soy el femenino de Dios".

En esta mitología y conceptos religiosos prehispánicos, Waldeen se basa para dar a conocer un mundo mágico, misterioso, poético y místico del antiguo México que se ocultaba. Esto mismo hizo Isadora Duncan con los dioses griegos para inventar una nueva danza. Así los dioses y el ritual prehispánico, salen por las puertas de luz del Taller Ometéotl, que dirige y crea Waldeen, y realizan coreografías con su método, Athenea Baker, Fanny D'Argence, Carmen Soffa y la inolvidable Carmen Durand quienes danzaron en obras de ese taller, que tiene un lugar ya en la historia dancística.

Pero antes de llegar a la investigación del arte, filosofía y poesía prehispánicas, Waldeen usa lo que podríamos llamar "lenguaje de comunicación directa", donde la realidad se vuelve misteriosa y, en nuestro concepto, es un nuevo expresionismo. Recordemos *Sombras de la ciudad* y *Tiempo entre dos tiempos*, donde surgen la filosofía social que tiene el eco del grito agudo de protesta, de Herbert Marcuse, contra el puro materialismo de la sociedad tecnológica.

Waldeen desarrolla su poder creativo que revoluciona el arte dancístico mexicano, cuando hace *La Coronela* con música de Revueltas, y surge, ante todos los que lo vimos, un asombroso, maravilloso muralismo sonoro, plasticidad en movimiento, vitalidad expresiva con el incendio de los vivos colores del pueblo mexicano. El ballet *La Coronela*, en nuestro concepto, enriqueció el folklore de México.



Entrega a Waldeen de un diploma concedido por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música.

Hablemos con lenguaje directo, con el expresionismo de Augusto Strindberg y la voz plástica de Mary Wigman: hubo dos maestras que sembraron el léxico de la danza moderna, Ana Sokolow y Waldeen. Pero haciendo recuerdos en los estudios y obras de ellas dos, encontramos que propiamente Sokolow dejó la técnica, un desarrollo técnico muy preciso, no podemos negar, pero Waldeen la aventaja, sembró técnica y sobre todo, descubrió un camino para el arte mexicano en la danza, estableció por primera vez una estética filosófica con razgos religiosos del pasado, que va de lo prehispánico hasta la expresión del pueblo.

La Coronela es un mural vivo que no se borrará, y debe ser reconocido por todo amante de lo auténtico y verdadero del arte y de la historia nacional.

Discurso leído en Cuernavaca, Morelos,
en enero de 1986.

La danza del venado*

Suena el cascabel de la serpiente,
suena la flauta de frágil carrizo,
suena ya el "raspador" de canto erizo
y suena el atabal intensamente...

Surge el fino venado de repente
bajo el gotear del Sol y ante el hechizo,
de un puñado de gritos en plomizo
lomerío que se ve lejanamente...

Se acercan los constantes gritos secos,
son tumulto de manos en el viento,
son voces del odio con sus ecos...

Y el venado ágil, que es del paisaje alas,
lo detienen en su grácil movimiento,
¡los carniceros clavos de las balas!

Sonetos a la danza.

Ed. Temas de Ballet, México, 1955.

* Esta danza de la región sonorenses de México, ha sido llevada a escena en una forma admirable por la talentosa coreógrafa y bailarina Amalia Hernández, con el Ballet Folklórico de México, conjunto que ella misma dirige.

La revelación de Pilar Rioja

Pilar Rioja, indudablemente es reina de la alta danza española. En agosto de 1987, con sólo interpretar una corta danza española, salvó en Bellas Artes a la ópera *La Traviata* de Verdi, pues recibió los mayores aplausos.

Ella parece que recoge la herencia estética del flamenco de Carmen Amaya, las castañuelas de la Argentina, el donaire de Rosita Mauri, el estilo mágico del arabesco de las manos y el braceo total de Fernanda Antúnez, y el "paseo" de Pastora Imperio.

Pilar Rioja con la credencial de su arte, especialmente, pasa las fronteras de todos los países. En particular viaja de Estados Unidos a Rusia, y viceversa, de Rusia a Estados Unidos, siempre esparciendo la belleza de su arte, que mantiene una particular elegancia y luminosa espiritualidad.

Nosotros conocimos a Pilar Rioja en una fiesta en la casa del editor Alejandro Finisterre, y entonces nos dimos cuenta de que su danza era brillantísima y tenía un futuro admirable. La fiesta se celebraba por la presentación de un libro de Rafael Solana, titulado *Todos los sonetos*, en noviembre 13 de 1963. Sencillamente Pilar Rioja danzó algo que no se acostumbraba: el arte de la danza española con castañuelas concertas, sobre música barroca de los clavecinistas del siglo XVII (Scarlatti), y los admirables padres Soler, Casanova y Gallés, incluyendo a Bach y Corelli.



Pilar Rioja.

La bailarina era Pilar Rioja, la única que en este tiempo podía ejecutarlo con verdadera maestría. Esto nos asombró.

Su maestro fue Domingo José Samperio, que la hizo lucirse en la fiesta señalada, especialmente se aplaudió su interpretación de la *Sonata del Escorial*, del padre Gallés.

Al día siguiente pasamos a *Excelsior* una nota que se publicó el 15 de noviembre de 1963, donde decíamos: "Pilar Rioja es, sin duda, la más completa bailarina de los grandes estilos españoles, y la primera crotalista, y ha llevado las castañuelas al rango de un instrumento solista de concierto. Debemos subrayar que nunca habíamos visto que se emplearan castañuelas como instrumento *cantabile* de la manera como lo transmitió Pilar Rioja. Dice el señor Samperio que las castañuelas concertadas eran las percusiones más expresivas que había escuchado, y que el efecto era maravilloso".

En el futuro se comprobó la genialidad de Pilar Rioja, en las castañuelas y la danza en su más alta jerarquía.

Excelsior, 1987.

Dos coreografías de Michel Descombey

En la danza existe una transformación del cuerpo. Se ilumina la figura en el movimiento rítmico. Parece que el alma desea quemar al cuerpo y disolverlo en el pensamiento, en el espíritu.

La bailarina circula, abraza los espacios, disfruta los instantes, sus pies son bellas manecillas de un reloj blanco que señala caminos de misterio. Adivino que existe una lucha obviamente secreta: carne contra espíritu, espíritu contra carne. La música se pega al cuerpo como enredadera transparente. La bailarina se viste de música. De pronto surge el *partenaire*, el danzarín que inmediatamente se le enfrenta y rompe el esplendor del "solo", que es como hacer pedazos una estatua de Francois Rude o de Jean Bautiste Carpeaux. El bailarín la levanta. La sacude. Los cuerpos se enlazan, se encadenan con la música que se torna enrojecida.

Primero Solange Lebourges interpretaba a *Ofelia* de Shakespeare, con música de Russek. Ella aparece entre una planicie de flores blancas, símbolo de una mujer bella que nace para morir, atada al violento remolino del odio y la intriga. Ella es delicada y se le aconseja: "*Cet thee to nunnery*" (Vete a un convento), pero el amor de Hamlet la detiene, amor sexo, es decir, un amor completo que origina la tragedia, que termina en un punto final terrible. "*The rest is silence*" (El resto es silencio)...

Para mí sigue el *legato*, la obra sin interrupción, el "dúo" de Solange Lebourges y Javier Salazar que deshacen el silencio. Los



Michel
Descombey.

dos bailarines absorben los espacios. Se unen, se desunen, se unen y el encuentro es un grito vivo, canto sagrado del erotismo del *Cantar de los Cantares* en el río sonoro de la música de Ravel, río que se desborda y se multiplica (*vals, bolero, pavana*).

Ella mantiene un musical movimiento y sobre todo una elasticidad que envuelve los instantes, que hace multiplicar sus brazos, sus piernas, su vientre para tornarse en serpiente que mágicamente se enreda en el árbol palpitante del *partenaire*.

Así, *Ofelia* y *Pavana para un amor muerto*, dejaron rastro indeleble en la memoria del público que asistió al Palacio de las Bellas Artes.

Excelsior, 1987.

Entrevista con Luis Bruno Ruiz

Toco a la puerta de don Luis Bruno Ruiz y a los pocos segundos me abre él en persona. Se trata de un hombre vestido con elegancia y dueño de una casa modesta en la que el pasillo principal de la planta baja une y separa los diversos ámbitos a los que don Luis ha dedicado su vida; a la derecha está un consultorio odontológico, a la izquierda, ocupando un espacio considerable y significativamente más grande, se extienden la sala y el comedor cuyas paredes testimonian con numerosas obras plásticas la presencia de la danza en la vida de don Luis.

Don Luis es amable, responde con fluidez y es él quien en realidad dirige la entrevista. Me decido entonces a respetar el propio desarrollo de sus ideas y recuerdos e intercalar algunas preguntas que ayuden a precisar lo que el entrevistado está diciendo. Lo escucho, pregunto, aprendo.

JC: Don Luis ¿cómo fue que se interesó usted en la crítica de danza?

LBR: Durante los años cuarenta yo estaba en Nueva York donde estudiaba el *high school*, entonces tuve la oportunidad de conocer al marqués de Cuevas a quien le gustaba hablar en español. Él era esposo de Margarita Rockefeller y daba refugio a los bailarines que huían de la Segunda Guerra, con ellos formó su compañía. El marqués me invitaba a los ensayos y me decía "tú debes ser un crítico de danza", porque en esa época yo

cultivaba la poesía y él comentaba que el verdadero teatro poético era el ballet. Entonces me hizo ir a las presentaciones y a los ensayos y vi cómo tomaban clase los bailarines y aprendí las cinco posiciones y todas las cosas básicas del ballet.

Cuando regresé a México me di cuenta que faltaba alguien que hiciera crítica de danza. Entré al *Excelsior* y comencé a trabajar en *Diorama de la Cultura*, donde me daban la mitad de una página con magníficas fotografías.

JC: ¿Qué es lo que entendía el marqués de Cuevas por ballet como teatro poético?

LBR: El marqués decía que el verdadero teatro poético ya no era el teatro tradicional, en el que se hablaba sólo con palabras, sino el ballet en el que se habla con todo el cuerpo, y como se habla con todo el cuerpo es el verdadero esperanto, es la manera más eficaz de poderse comunicar, decía, y todo el mundo lo podrá entender porque es un idioma universal que nace del propio cuerpo.

JC: En esos sus inicios como crítico en México, ¿cómo combinaba su trabajo crítico con su carrera profesional?

LBR: Bueno, fui médico y ejercí la odontología, pero fui médico. Resulta que tenía yo que desvelarme toda la noche para poder ganar dinero y luego ir a la facultad, esa fue una temporada bastante dura, pero eso sí lo primero que hacía apenas me era factible era ir a los teatros. Después ya tuve consultorio y estuve en el Hospital de Petróleos, entraba a las siete de la mañana y salía a la una de la tarde, luego entraba a mi consultorio particular y salía a las once de la noche, salvo cuando había función, porque entonces estaba yo a las 8 en el teatro. Cuando terminaba la función muchas veces me iba al periódico y trabajaba hasta las dos o tres de la mañana para meter la crítica. Así estuve por muchos años.

JC: ¿Por qué decidió hacer de la crítica de la danza una actividad esencial de su vida?

LBR: Porque se trataba de una vocación. Créalo, yo busqué que en el hospital me jubilaran cuanto antes porque ya no resistía estar en ciencias, quería estar en el arte. Tengo ya doce años de

no ejercer. Antes ejercía yo, pero no, en el fondo más ejercía yo haciendo crítica. Y creo que, me va usted a dispensar que yo lo diga, fui el primer crítico de danza en México.

JC: ¿Cómo ha combinado usted sus diversos saberes, sus diversas vocaciones?

LBR: Yo parto de la danza y el ballet para ver toda la amplitud que tiene el arte, desde la escenografía que me da materia para conocer la pintura, hasta la música que me da mucha fuerza para comprender la ópera, en fin, yo parto de la danza para escribir poesía, para escribir crítica y para hacer novela y ensayo, y para continuar en la búsqueda de nuevos valores inspirados en el mundo prehispánico. Esto último es lo que he planteado en la novela *Océlotl, el profeta terrestre*. También está por salir una obra que se llama *El complejo de Circe*, que es un texto de tipo psicológico, de estudios psicoanalíticos. También he escrito una obra que tiene un aspecto científico pero que está absolutamente unida con el arte y la danza, que se llama *Relatos parapsicológicos*.

Quiero decir, he aprovechado el conocimiento de tipo biológico y también filosófico para unirlo a todo este aliento que tiene la danza y que es, digamos, mi primer escalón para subir a lo que tienen las estrellas.

JC: ¿Cuáles han sido los temas en los que se ha centrado como crítico?

LBR: Bueno, me interesó mucho el principio de la danza moderna mexicana. Conocí a Waldeen y a Anna Sokolow, vi sus primeras obras y las analicé en el primer libro que se hizo sobre la danza en nuestro país y que se llama *Breve historia de la danza en México*, obra que fue reeditada por Porrúa.

La crítica en aquella época cumplía una función importante porque, por ejemplo, ciertos movimientos de la danza moderna le parecían muy raros a la gente. O, por ejemplo, la obra *Tierra* de Elena Noriega, el público no la comprendía. Es más, hubo críticas y yo la defendí, tengo el orgullo de haberla defendido, porque era una de las obras más significativas del momento de oro de la danza mexicana. Tenía la gran facultad de expresar lo autóctono de México en un espíritu muy especial, de una danza

muy libre que se veía cómo renacía, cómo saltaba de la tierra como saltan los maíces, las flores, los sempazúchiles. Era una danza que nos hacía vibrar porque yo creo que fue una de las más auténticamente mexicanas.

Las obras de Rosa Reina también tenían mucho fondo mexicano, autóctono, especialmente de las regiones del norte.

Luego pasé una temporada bastante larga en Francia y entonces me contagié muchísimo de la sensibilidad existencialista, sobre todo del existencialismo de Jean Paul Sartre y Albert Camus. Yo veía el existencialismo muy profundo en obras como, por ejemplo, *El joven y la muerte* de Jean Cocteau. Yo vi cuando Jean Cocteau estaba haciendo esa obra, recuerdo especialmente a la formidable bailarina, muy bella, Natalia Philipart. La obra trataba de la muerte que perseguía a un pintor, y tenía el contexto absoluto de la situación existencial del hombre, de su querer vivir, de su sentimiento muy profundo del hombre interno.

Me impactó mucho el existencialismo, porque estuve en París después de la Segunda Guerra, y yo veía la tristeza de la gente que había perdido a sus seres queridos, veía a los niños que no tenían padres y que eran puestos al borde de las banquetas para ver quién se los llevaba, unas cosas horribles. Todo esto repercutió muchísimo no solamente en el teatro y en el ballet, sino también en la filosofía, como la filosofía de Jean Paul Sartre.

Bueno, ya teniendo ese concepto me dije, los mexicanos pueden tener pensamientos y sentimientos existenciales, porque es universal el existencialismo. Entonces vine aquí y, habiendo visto el porte admirable de Natalia Philipart, comencé a escribir un poema, que dio pie a una coreografía, que se llamó *Tienda de sueños*. Por aquella época yo iba a un restaurante de largos corredores, con un mostrador también así, infinito, y allá a lo lejos se veía a la vendedora de sueños, cuya figura la copié de Natalia Philipart. Le pedí a Antonio López Mancera que para la escenografía hiciera un mostrador como el del café al que iba yo, que tenía unas grandes cariátides a la entrada, precioso.

JC: Para usted *Tienda de sueños* es uno de sus guiones coreográficos capitales, ¿por qué?

LBR: Yo deseo mucho que se reponga mi *Tienda de sueños*, es un trabajo que no se debe perder. En esa época solamente se estaban tomando argumentos y colores del muralismo. Pero mi obra quebró un poco con esa tendencia para darle entrada al sentimiento propio del hombre, a lo existencial, al ansia de vivir, porque la coreografía implicaba un ansia tremenda de vivir. El personaje que llega a comprar cada sueño quiere encontrar la felicidad que, en resumen, propiamente no existe en el mundo, pero su deseo, su ansia, es un estado existencial que, a través de esta obra, se proyecta al espíritu, apelando a una sensibilidad un poco más allá de lo material, es pues, metafísica. Yo creo que con *Tienda de sueños* hice una obra que es una real metafísica del ballet. La obra se vuelve realmente la búsqueda de la felicidad y se llega a que el hombre tiene que resistir. Para mí la obra, en resumen, invita a la resistencia del absurdo.

En su versión original cada sueño era interpretado por una bailarina de primera. El sueño del amor era Raquel Vázquez, el sueño de la tristeza Bodil Genkel, el de la alegría Nellie Happee, el de la muerte Elena Noriega, quien iba a comprar los sueños era John Sackmari y la vendedora de sueños Rosa Reina; había también un hombre mecanizado interpretado por Luis Fandiño.

Realmente me gustaría que la obra fuera repuesta por la Compañía Nacional de Danza.

JC: ¿Qué otros guiones coreográficos realizó?

LBR: Después de *Tienda de sueños* hice varios *scripts* de ballets, entre ellos uno para Waldeen que se llamó *Espacio y tiempo*, que se presentó en la Universidad, en el Teatro de Arquitectura. También hice otro con tema indostánico para Maya Silva, una formidable bailarina nacida en México pero que se ha especializado en las danzas propias de la India, donde ha tenido un gran éxito. Yo le hice un argumento y ella lo ha presentado en Francia y en la misma India.

JC: Don Luis, usted también ha asumido la crítica como el impulso a talentos dancísticos todavía no muy conocidos, ¿qué nos puede decir al respecto?

LBR: Mire, hay bailarinas que han aprendido con el tiempo, a quienes yo les hice la primera publicidad, por ejemplo, Pilar Rioja. A Pilar Rioja la primera vez que la vi bailar fue en la casa particular de un amigo, Alejandro Finisterre, ella venía de Torreón, y yo le dije “pues, ¿por qué no danzas en algún teatro, en un cabaret, en algún lado?”. Y así lo hizo, bailó en un cabaret primero, y yo comencé a escribir sobre ella y subió y subió y ahora es una gran figura, gracias, puedo decir también, a lo que me permitían en el *Excelsior*, que me decían “bueno, pero ¿por qué tanto sobre la misma bailarina?”, “pues porque va a ser una gran figura”, y sí salió, ¿verdad?

Lo mismo a Lupita Serrano yo le hice muchísima propaganda y todo por el amor que le tenía, que le tengo a la danza.

JC: Para concluir don Luis, ¿cuáles cree usted que son las resonancias personales y sociales de la danza?

LBR: Yo agradezco el aliento que me dio el haber empezado a ver danza y sentir la danza, más que todo porque yo creo que no sólo se debe ver con los ojos materiales sino también con los ojos espirituales, con los ojos espirituales concebimos la parte interna del hombre que es lo que se quiere decir en el vocabulario de la danza.

Yo creo que quien cultiva la danza refina sus ideas, por eso es necesario que la danza, como parte de la cultura, entre no solamente en las escuelas, sino también entre en la gente de campo, que entre también en la política, porque en la política se requiere que los pensamientos tengan un refinamiento, hondura y humanidad.

La humanidad se concibe a través del sentimiento, mientras no hay sentimiento no hay nada por eso, la educación sentimental —como decía Flaubert— es la parte esencial de la cultura que se debe transmitir. La educación sentimental es necesaria no solamente en las escuelas sino también en el mundo entero, en las calles, en todas partes se debe tener esa capacidad que posee la danza de difundir finezas. Porque esas finezas hacen una educación, o sea, un camino de ser en la vida.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA
Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Director General

Martín Díaz y Díaz
Subdirector General de Difusión y Administración

Fernando Zertuche Muñoz
*Subdirector General de Promoción y Preservación del Patrimonio Artístico
Nacional*

Manuel Márquez Fuentes
Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

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

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

La danza que me dejó su huella
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 1991
en Prisma Editorial, S.A. de C.V.

El tiraje es de 1 000 ejemplares,
la edición estuvo al cuidado de Griselda Pizano.



Me parece que los textos de don Luis Bruno Ruiz se inscriben en una tradición intelectual latinoamericana y mexicana reconocible; dentro de ella efectúa una pequeña revuelta precisamente por su conocimiento de la danza y su negarse a acallar la fuerza erótica vital de nuestro oficio; su concepción de la crítica privilegia la empatía sobre la reconstrucción histórica, y encuentra en la poesía su instrumento de expresión privilegiado.

En fin, de una cosa sí estoy absolutamente seguro, don Luis ama la danza, cuarenta años así lo atestiguan.

Javier Contreras Villaseñor



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes